

Dmitry Vilensky | Was bedeutet es heute, politisch Filme zu machen?

Jean-Luc Godard erklärte: Er will nicht politische Filme, sondern politisch Filme machen.

01. Alte Fragen

Ist man sich der Wechselbeziehung zwischen Ästhetik, Politik und Wirtschaft bewusst, wird man sich schnell darüber einig, dass die Kunst dazu fähig ist, die dringenden Fragen der gesellschaftlichen Entwicklung aufzudecken und sie mit besonderer Kraft vor Augen zu führen. Geschichte ist das Ergebnis politischer Auseinandersetzungen verschiedener Gruppen, die nicht nur das Geltungsrecht ihrer Aussagen verteidigen, sondern um ihr Verständnis von Zukunft kämpfen. Will man heute ein politisches Projekt weiterentwickeln, muss man sich zunächst die alte Frage stellen: „Wer ist eigentlich das Subjekt der historischen Entwicklung?“ Dieser Frage folgt der Versuch, die Eindeutigkeit der alten Antwort zu aktualisieren: „Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst.“ (Benjamin)

Die zeitgenössische politische Kunst will sich heute NICHT einem bereits mythischen Subjekt vergangener revolutionärer Verwandlungen verschreiben. Stattdessen verbindet sie sich mit der Suche und dem Werden dieser Subjektivität. Wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts sind wir wieder weit davon entfernt, sagen zu können, wie genau diese aussehen wird. Daher sollten wir heute eher von einer Treue gegenüber der Frage selbst sprechen, aber nicht im Sinne einer Parteiverbundenheit von Regisseuren, Intellektuellen oder Künstlern gegenüber der antikapitalistischen Bewegung, sondern als Treue gegenüber dem subjektiven Raum, der eine politische Bewegung überhaupt entstehen lässt.

Mir scheint, dass man es gerade in diesen Raum weiterhin behaupten kann: Politisch einen Film zu machen, heißt nach einer historisch konkreten Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung zu suchen. Dazu muss der Filmmacher/Künstler „Proletarier werden“ und durch seine Arbeit, dem „Proletarier“ helfen, Künstler zu werden, um so mehr und mehr Menschen an verschiedenen Formen von Kreativität zu beteiligen. Die Frage ist also noch immer die gleiche, und zwar die nach der politischen Positionierung: „Auf welcher Seite stehst Du eigentlich, Künstler?“

02. Die Position des Sprechenden

Der wesentliche Unterschied zwischen der Kino- bzw. Videokunst und einem progressiven Journalismus liegt darin, dass wir in der Kunst nicht naiv behaupten können, wir gäben Jemandem eine Stimme. Im Film spricht immer der Autor. Daher auch die ständige Infragestellung der Filmproduktion und der Machtinstitutionen, auf die sich die eigentliche Produktion/Distribution stützt. Solche Verfremdungen sind nicht bloß Fragen von außen, die sich auf nichts als die formale Organisation des Films beziehen. Stattdessen verflechten sie sich in die Struktur des Films selbst, und werden zur Methode. Wahre politische Filme sind nicht nur Filme über Politik. Sie problematisieren vielmehr das Privilegium des Sprechenden, und decken seinen sozialen und klassenbedingten Zusammenhang auf.

03. Die Kollektivität der Kreativen

Eine Filmproduktion ist immer ein kollektiver Prozess. Dieser wird gewöhnlich hinter der Persönlichkeit des Filmmachers verborgen. Seine Aussage als Autor kann er aber nur deshalb machen, weil er die kreativen Ressourcen von vielen Profis und Laien lenkt.

Der Produktionsprozess eines Films kann aber auch ein Beispiel für eine möglichst volle Entwicklung der schöpferischen Kräfte eines ganzen Kollektivs, ein Ablauf, in dem jeder Teilnehmer als gleichberechtigter Koautor gilt. Dieser Prozess bildet seinen eigenen künstlerischen *Sowjet* oder Rat. Dieser Rat trifft kollektive Entscheidungen, die der ästhetischen Aussage politische Legitimität verleihen. Die Aufgaben eines solchen Rates kommen einer Selbstverwaltung gleich. Die Räte, die konkrete Entscheidungen fällen müssen, sind durch das Prinzip der Repräsentation (im Falle der Arbeit an einem Film wäre das die Delegation einzelner Aufgaben an Regie- und Kameragruppen usw.) und durch eine Demokratie direkter Beteiligung verbunden. Jede Gruppe stützt sich auf das Ergebnis einer kollektiven breitangelegten Diskussion, bei der sich eine gemeinsame Position herausbildet.

04. Realismus

In der Kino- und Videokunst wird vor allem die realistische Linie der Kunstentwicklung verkörpert, die sich neuerdings mit Hilfe von neuen Techniken und medialen Formen als Dokumentarismus durchsetzt. Ohne einer Analyse dieser allgemeinen realistischen Tradition ist es heute überhaupt unmöglich, diese Linie der Kunstentwicklung zu verstehen. Seit seinem Bestehen stellt sich der Realismus der Aufgabe, den Sinn der Wirklichkeit in ihrem Werden aufzudecken. Und gerade das ist schlechthin *die* politische Aufgabe.

Der Dokumentarismus erlaubt es uns, die mimetische Problematik der traditionellen Kunstformen (Theater, Malerei) neu zu überdenken. Dieses Thema beginnt in den sog. Brecht-Lukacs Debatten und erscheint in einer neuen Dimension in der Problematik der Wahrhaftigkeit.

Wie Brecht seinerzeit schon zeigen konnte, hat die Authentizität nichts mit einer „einfachen photographischen Widerspiegelung der Wirklichkeit“ zu tun. Die Authentizität einer wiederspiegelten Wirklichkeit beruht auf der Konstruktion des Kunstwerks, da es gerade im Dokumentarfilm kein Material gibt, das „frei von Organisation“ sein könnte. Mit anderen Worten: Das Authentische – als Hauptmerkmal eines realistischen Werkes – liegt immer in der formalen Konstruktion, denn gerade sie erlaubt es uns, die Wirklichkeit aus dem interpretierenden Subjektivismus des falschen Bewusstseins „herauszuziehen.“

05. Auf der Suche nach dem Typischen

Ein realistisches Kunstwerk wird erst zu einem solchen, wenn es nicht nur das Konkrete und Partikuläre zeigt –im Mainstream der zeitgenössischen Kunst ist dies sowieso meistens der Fall, da die Politik der Identität (identity politics) schon eine klare repräsentative Hegemonie erreicht hat. Vielmehr geht es um das Typische. Wie Friedrich Engels es in einem berühmten Brief von 1888 formuliert: „... Realismus bedeutet die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen.“ Genau dieser Ansatz erlaubt uns die Problematik der heutigen Gesellschaft zu überdenken und darzustellen, und zwar als ganzheitliches System voller Widersprüche und in einem ständigen Wandel begriffen. Eine solche Beziehung zur Wirklichkeit ist im Grunde genommen eine kartografische: Statt sich der bürgerlichen Fetischisierung von Unterschieden zu verschreiben, zielt sie darauf ab, die Ähnlichkeiten in verschiedenen Formen der Unterdrückung, Ausschließung, und des Widerstands abzubilden.

06. Die Formfrage

Den traditionellen Realismus bestimmt der Inhalt. Heute kann man die Formfrage nicht durch die Erfindung neuer, faszinierender Tricks lösen (überlassen wir das Hollywood), sondern nur durch die Konstruktion einer prinzipiell neuen Komposition des Filmes als Ganzen.

Diese Komposition beruht auf einer genauen Recherche dieser oder jener Situation, die bei all ihrer historischen Einmaligkeit einen Anspruch auf das Typische oder das Universelle erheben kann.

Heute ist es sehr schwierig, verallgemeinernd die formalen Qualitäten eines wahren politischen Filmes näher zu bestimmen. Formulieren wir sie durch die Negation der dominanten Sprachformen der kommerziellen Kunst und des Mainstream-Kinos. Deren Ästhetik ist Schock, Sensation, Verführung, Trunkenheit, erzählerische Fragmentierung, Blitz-Montage, Bombenangriffe des Audioeffekt. Wir kennen allzu gut das gewisse Etwas dieser populistischen Kunstgriffe, und wollen ihnen (nicht immer erfolgreich) etwas entgegengesetzen.

Der wahre politische Film heute ist minimalistisch, und nicht nur, weil ihm die finanziellen Mittel fehlen. Vielmehr unternimmt er eine bewusste Reduktion, und erteilt dem „Kulinarischen“ in der Kunst eine Absage. Die Sprache dieses Filmes erscheint mir in einem gewisse Sinne als Sprache einer bewussten visuellen Askese. Deshalb z.B. Godards berühmte Vorliebe für das 10 Dollar Budget.

Das bedeutet aber kaum, dass der Film dem Zuschauer ästhetische Erlebnisse und emotionale Anteilnahme verweigern sollte. Gerade in dieser Verweigerungshaltung liegt die Schwäche vieler zeitgenössischer Arbeiten. Während ihrer Entwicklung hat die Tradition des politischen Filmes eine ganze Reihe spezifischer ideologisch-ästhetischer Mittel erarbeitet, die eine emotionale Wirkung mit einer umfassenden intellektuellen Analyse verbinden. Paradoxiere Weise müssen wir heute lernen, das Herz des Zuschauers zu berühren, ohne ihn oder sie dabei nur zu unterhalten.

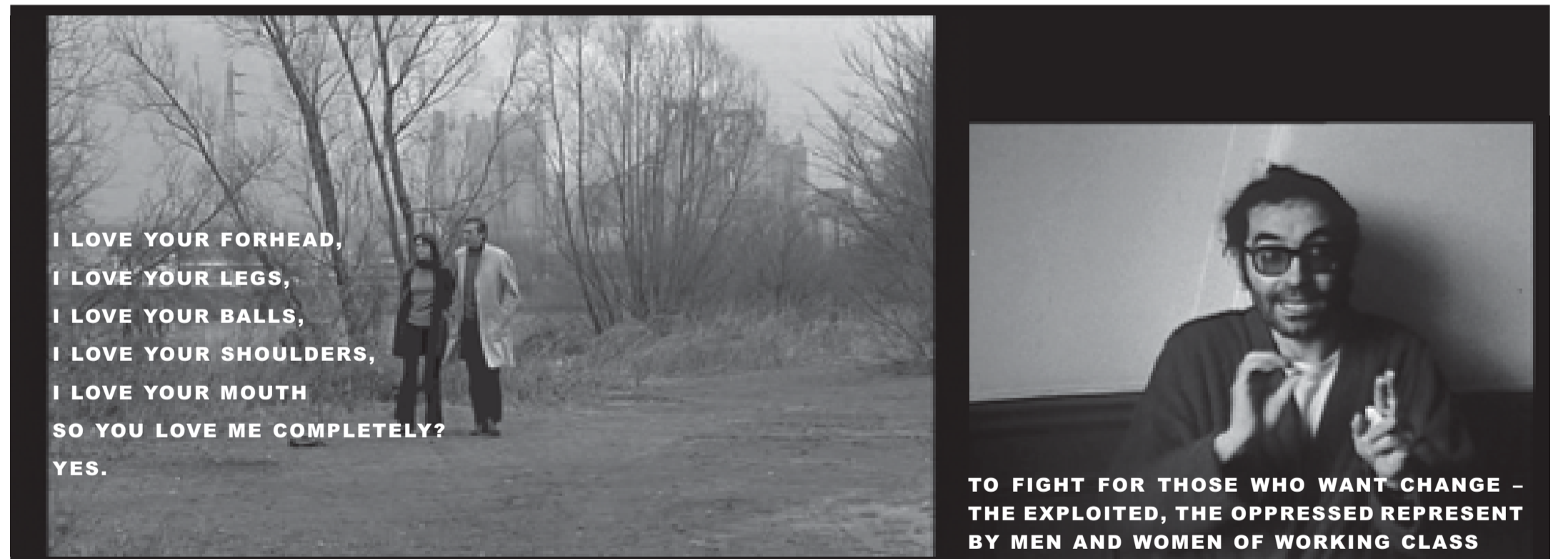
07. Die Lehrfunktion

Der wahre politische Film ist ein Lehrfilm. Wen lehrt er was? Wenn auch gerade der politische Film allgemein zugänglich sein sollte, spricht er diejenigen an, die bereits politische Erfahrungen gemacht haben, und jetzt nach Wegen suchen, diese weiter zu gehen.

Politische Filme sollten sich nicht nur zum Ziel setzen, Dokumentation und Agitation zu betreiben. Überlassen wir dem progressiven Journalismus diese Funktionen. Gibt es für ihn in den Medien keinen Platz, dann sollten wir ihm ruhig den Weg in den kulturellen Raum bahnen. Wir sollten ihn aber nicht mit Kunst verwechseln. Politisch Filme zu machen bedeutet, zu zeigen, wie schwierig der Prozess des politischen Subjektwerdens eigentlich ist. „Den politischen Instinkt kultivieren“ heißt, sich allen Komplikationen und Fallen zu stellen, die auf diesem Weg liegen. Man sollte nicht so tun, als ob alles so einfach wäre, und eine Antwort alles entscheide. (Diese Position sollten wir den Parteien und Gewerkschaften überlassen.) Heute ist die Brechtsche Methode der „Lehrstücke“ deshalb wieder von großer Bedeutung, weil sie dazu aufruft, die hierarchischen und manipulierenden Strategien der Medien beiseite zu legen, und durch die Einbindung von kollektiven Praktiken in den Filmproduktionsprozess jedes Mal neue Auswege aus den Sackgassen des politischen Lebens zu finden.

Der wahre politische Film ist nicht nur ein Lehrfilm: Er demonstriert den Prozess des politischen Lernens.

Übersetzung: David Riff



Ashley Hunt und Katya Sander | Aber Kino bist Du nicht (Entschuldige, aber ich muss es Dir sagen)

>>>Ich dachte, ich hätte es irgendwo in meinem Notizbuch aufgeschrieben, aber dort ist es nicht. Möglicherweise ist es irgendwo anders.

>>> Vielleicht hast du davon nur geträumt. Oder hat dir jemand eine Seite aus deinem Notizbuch gerissen? Du solltest aufpassen. Es könnte sein, dass dir jemand deine Ideen klaut...

>>> Jedenfalls interessiert mich die Kamera. Oder was es bedeutet, eine Kamera zu sehen. Der Rahmen, den man annimmt, wenn man eine Kamera sieht.

>>> Wenn du diese Notizdiele je fängst, solltest du sie fragen: Wie verändert sich der Blick durch die Massendistribution von Bildern? Bilder werden von Kameras gefangen, in Objektiven gerahmt, von Kameramännern und Kamerafrauen bedient, durch Regisseure geleitet, von Produzenten bezahlt, in Emulsionen, magnetische Wellen oder digitale Bits übersetzt, und dann massiv verteilt, durch Organe mit riesiger Reichweite, durch die Räume, die wir bereisen und in denen wir leben...

>>> Du meinst also nicht nur, dass man irgendwo eine Kamera sieht. Du meinst das Sehen selbst, oder? Meinst du, dass sie die Welt anders sehen, weil es Bilder in ihr und von ihr gibt? Bilder in-und-von der Welt?

>>> Ja, und die Struktur dieser Bilder. Was sie abbildern, was sie verstecken; was sie postulieren und was sie abstellen; wohin sie dich versetzen und zu wem sie dich machen wollen. Oder so: Wie strukturieren diese technologischen Bilder unseren Blick auf die Welt? Hat sich unser Sehen etwa technologisiert?

>>> OK. Das mache ich. Soll ich ihre Antworten aufnehmen?

>>> Bitte sehr.

>>> Die meisten Leute wissen heute, wie eine Kamera funktioniert und wie sie „sieht.“ Jedenfalls meinen die meisten Leute, sie wüssten es. Sie sehen

nicht nur einen schwarzen Apparat auf dem Stativ oder auf der Schulter des Kameramanns, sie sehen auch etwas anderes, und zwar einen Raum vor der Kamera, einen Raum der sich durch den Rahmen des Objektivs definiert, und was man durch diese Linse sieht, was man darin aufnehmen kann.

>>> Vielleicht. Vielleicht denken sie daran. Aber ich würde dir sagen, das die Allgegenwärtigkeit der Kamera selbst auf Strassen, in Häusern, Wohnungen, Zügen, und Gewerberäumen mir nichts darüber sagt, wie eine Kamera eigentlich funktioniert. Bevor ich je mit dem primitiven Video-Camcorder meiner Eltern aufgebrochen bin, hatte ich mir darüber nie Gedanken gemacht, Dinge nicht in der richtigen Reihenfolge zu filmen und sie dann in der Postproduktion neu zusammensetzen. Bis heute faszinieren mich die verschiedenen Bedeutungen, die das gleiche bewegte Bild ausstrahlt, wenn es im Kontrapunkt mit Musik gepaart wird. Mich überrascht noch heute, wie mein Auge einen Raum sieht, und wie der gleiche Raum in einem Bildsucher erscheint, um nicht davon zu sprechen, wie man ihn im Fernseher, im Monitor einer Überwachungsanlage, auf einem Handy, in einer Projektion, oder als komprimiertes QuickTime hat. Ich würde es so sagen: Wenn man lernt eine Kamera zu benutzen, lernt man wie die Kamera sieht. Man lernt, wie eine Kamera zu sehen. Man versteht, dass die Kamera und das Auge auf unterschiedliche Weisen sehen.

>>> Einer von ihnen produziert Bilder? Liegt der Unterschied in der Aufnahme selbst? Meinst Du, dass man lernt, Bilder zu sehen?

>>> Ja, Bilder mit unterschiedlichen Kapazitäten und unterschiedlichen Konsequenzen. Die Kamera kann verschiedene Sehweisen nachahmen: den Blick der Macht versus den Blick des Opfers; die Fliege an der Wand oder ein verkörperter Blickwinkel; distanziert wie ein Außenseiter oder ein Gott, oder intim wie ein Geliebter oder eine Naturwissenschaftler. Die Kamera

kann mit größter Freiheit zwischen verschiedenen Augen und verschiedenen „Ichs“ hin und her schalten.

>>> Ich denke, dass viele Filme versuchen, die Kluft zwischen diesen beiden Dingen zu schließen, indem sie den Unterschied zwischen Kamera und Auge verwischen. Sie wollen dich davon überzeugen, dass die Kamera dein Auge ist, wenn auch nur kurzfristig. Sie behaupten, die Kamera produziere keine Bilder, und dass eigentlich das Auge die Bilder produziert, oder dass sie beide, so oder so, irgendwie zusammenfallen.

>>> Ja. Und wenn du nach einem dieser Filme das Kino wieder verlässt und wieder durch die Strassen wanderst, trägst du die Spuren davon. Du siehst, wie sich die Atmosphäre und die Beziehungen des Films auf alles verteilen. Und bist sogar noch etwas in den Protagonisten verliebt.

>>> Ich verliebe mich immer in den Bösewicht.

>>> Vom glorreichen Ende wird man immer verzehrt.

>>> Alles wieder in Ordnung. Homöostase.

>>> Musst du mich ständig unterbrechen? Im Auto, dass da gerade um die Ecke fährt, siehst du die Kidnapper hinter dem Lenkrad sitzen. Oder du denkst, dass sich hinter jedem Schatten Monster verstecken.

>>> Dabei sollte man auch an die Genealogie der Kamera und ihres Objektivs denken. Ursprünglich wurden sie als Prothesen fürs Auge erfunden.

>>> Mehr Prothese als Technologie sogar.

>>> Der Unterschied liegt aber nicht nur in der Arbeitsweise der Linse selbst, sondern auch in der Herstellung und Verbreitung des Bildes.

>>> Eine soziale Prothese. Gedächtnis. Erinnerung.

>>> Der Unterschied liegt hier: Die Kamera eröffnet ein optisches, sozial Feld, dass immer von mehr als einer Person nutzbar ist. Vielleicht fragt du dich, ob die Allgegenwart solcher Apparate uns denken lässt, >>>>>>>>>

What Are the Current Characteristics of Vernacular Video?

Displayed recordings will continue to be shorter and shorter in duration, as television time, compressed by the demands of advertising, has socially engineered shorter and shorter attention spans. Video-phone transmissions, initially limited by bandwidth, will radically shorten video clips. The use of canned music will prevail. Look at advertising. Short, efficient messages, post-conceptual campaigns, are sold on the back of hit music. Recombinant work will be more and more common. Sampling and the repeat structures of pop music will be emulated in the repetitive deconstruction of popular culture. Collage, montage and the quick-and-dirty efficiency of recombinant forms are driven by the romantic, Robin Hood-like efforts of the copyleft movement. Real-time, on-the-fly voiceovers will replace scripted narratives. Personal, on-site journalism and video diaries will proliferate. On-screen text will be visually dynamic, but semantically crude. Language will be altered quickly through misuse and slippage. Will someone introduce spell-check to video text generators? Crude animation will be mixed with crude behaviour. Slick animation takes time and money. Crude is cool, as opposed to slick. Slow motion and accelerated image streams will be overused, ironically breaking the real-time-and-space edge of straight, unaltered video. Digital effects will be used to glue disconnected scenes together; paint programs and negative filters will be used to denote psychological terrain. Notions of the sub- or unconscious will be objectified and obscured as quick and dirty surrealism dominates the creative use of video. Extreme sports, sex, self-mutilation and drug overdoses will mix with disaster culture; terrorist attacks, plane crashes, hurricanes and tornadoes will be translated into mediated horror through vernacular video.

From Avant-Garde to Rear Guard

Meanwhile, in the face of the phenomena of vernacular video, institutionally sanctioned video art necessarily attaches itself even more firmly to traditional visual-art media and cinematic history. Video art distinguishes itself from the broader media culture by its predictable associations with visual-art history (sculpture, painting, photography) and cinematic history (slo-mo distortions of cinematic classics, endless homages to Eisenstein and Brakhage, etc.). Video art continues to turn its back on its potential as a communications medium, ignoring its cybernetic strengths (video alters behavior and steers social movement through feedback). Video artists, seeking institutional support and professional status, will continue to be retrospective and conservative. Video installations provide museums with the window-dressing of contemporary media art. Video art that emulates the strategies of traditional media, video sculpture and installations or video painting reinforces the value of an institution's collection, its material manifestation of history. Video art as limited edition or unique physical object does not challenge the museum's raison detre. Video artists content with making video a physical object are operating as a rear guard, as a force protecting the museum from claims of total irrelevance. In an information age, where value is determined by immaterial forces, the speed-of-light movement of data, information and knowledge, fetishizing material objects is an anachronistic exercise. Of course, it is not surprising that museum audiences find the material objectification of video at trade-show scale impressive on a sensual level.

Aesthetics Will Continue to Separate Artists from the Public at Large

If artists choose to embrace video culture in the wilds (on the street or on-line) where vernacular video is burgeoning in a massive storm of quickly evolving short message forms, they will face the same problems that artists always face. How will they describe the world they see, and if they are disgusted by what they see, how will they compose a new world? And then how will they find an audience for their work? The advantages for artists showing in museums and galleries are simple. The art audience knows it is going to see art when it visits a museum or gallery. Art audiences bring their education and literacy to these art institutions. But art audiences have narrow expectations. They seek material sensuality packaged as refined objects attached to the history of art. When artists present art in a public space dominated by vernacular use, video messages by all kinds of people with different kinds of voices and goals, aesthetic decisions are perhaps even more important, and even more complex, than when art is being crafted to be experienced in an art museum.

Aesthetics are a branch of philosophy dealing with the nature of beauty. For the purpose of this text, aesthetics are simply an internal logic or set of rules for making art. This logic and its rules are used to determine the balance between form and content. As a general rule, the vernacular use of a medium pushes content over form. If a message is going to have any weight in a chaotic environment - where notions of beauty are perhaps secondary to impact and effectiveness - then content becomes very important. Vernacular video exhibits its own consistencies of form. As previously elaborated, the people's video is influenced by advertising, shorter and shorter attention spans, the excessive use of digital effects, the seductiveness of slo-mo and accelerated image streams, a fascination with crude animation and crude behaviour, quick-and-dirty voice-overs and bold graphics that highlight a declining appreciation of written language. To characterize the formal "aesthetics" of vernacular video, it might be better to speak of anesthetics. The term anesthetic is an antonym of aesthetic. An anesthetic is without aesthetic awareness. An anesthetic numbs or subdues perceptions. Vernacular video culture, although vital, will function largely anesthesiacally. The challenge for artists working outside the comfort zone of museums and galleries will be to find and hold onto an audience, and to attain professional status as an individual in a collective, pro-am (professional amateur) environment. Let's face it, for every artist that makes the choice to take his or her chances in the domain of vernacular video, there are thousands of serious, interesting artists who find themselves locked out of art institutions by curators that necessarily limit the membership of the master class. Value in the museum is determined by exclusivity. With this harsh reality spelled out, there should be no doubt about where the action is and where innovation will occur. The technology of video is now as common as a pencil for the middle classes. People who never even considered working seriously in video find themselves with digital camcorders and non-linear video-editing software on their personal computers. They can set up their own television stations with video streaming via the Web without much trouble. The revolution in video-display technologies is creating massive, under-utilized screen space and time, as virtually all architecture and surfaces become potential screens. Video-phones will expand video's ubiquity exponentially. These video tools are incredibly powerful and are nowhere near their zenith. If one wishes to be part of the twenty-first-century, media-saturated world and wants to communicate effectively with others or express one's position on current affairs in considerable detail, with which technology would one chose to do so, digital video or a pencil? Artists must embrace, but move beyond, the vernacular forms of video. Artists must identify, categorize and sort through the layers of vernacular video, using appropriate video language to interact with the world effectively and with a degree of elegance. Video artists must recognize that they are part of a global, collective enterprise. They are part of a gift economy in an economy of abundance. Video artists must have something to say and be able to say it in sophisticated, innovative, attractive ways. Video artists must introduce their brand of video aesthetics into the vernacular torrents. They must earn their audiences through content-driven messages. The mission is a difficult one. The vernacular domain is a noisy torrent of immense proportions. Video artists will be a dime a dozen. Deprofessionalized artists working in video, many sporting MFA degrees, will be joined by music-video-crazed digital cooperatives and by hordes of Sunday video artists. The only thing these varied artists won't have to worry about is the death of video art. Video art has been pronounced dead so many times, its continual resurrection should not surprise anyone. This is a natural cycle in techno-cultural evolution. The robust life force of vernacular video will be something for artists to ride, and something to twist and turn, and something formidable to resist and work against. The challenge will be Herculean and irresistible.

Excerpted from "The Nine Lives of Video Art". The full version of these text is published at: http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/sherman_vernacular_video.html <http://www.virose.pt/vector/>

Tom Sherman is an artist and writer and professor in the Department of Transmedia at Syracuse University in New York. His latest book is *Before and After the I-Bomb: An Artist in the Information Environment* (Banff Centre Press, 2002). Sherman's writing and voice work was featured on a weekly radio series, *Nerve Theory's H5N1: there is no privacy at the speed of light*, broadcast on the Austrian national broadcasting system. *Nerve Theory* is the collaborative identity of Tom Sherman and Bernhard Loibner, a Viennese media artist. Listen online; for MP3 and podcast access check out: www.kunstradio.at/2006A/H5N1en.html



People often strike me as very conscious of how a camera interpolates, not through a specialized knowledge of cameras and production, but in relation to the categorizations of people, a catalogue of types of characters — fiction and non-fiction alike — they know as possible in mass images. If they're used to having those who they identify with represented as heroes, as good guys, then they'll regard the camera as a friend. If they're used to seeing them portrayed as villains, as criminals or crooks, then your camera is a threat. It also has to do with you, or me, behind the camera, who they perceive us to be and how they presume we recognize them, this has a great deal to do with whether they trust that camera or not; the point being that people recognize a range of subjectivities as possible on the screen, and anticipate that they'll be interpolated into one of them — hailed by the camera but also by the subjectivity behind it, placed within the order of an image. This is the camera's promise and also its betrayal. But this imaginary, is this a meeting of the seeing of the eye and seeing of cinema? Does one shape the other? Are they contaminated by one another in the formation of memories? They might tell you there's no difference, that they inform one another — the more one is exposed to spectacle and shared, public imagery, the more likely the presumption that their private, intimate vision will be witnessed by others; one's scopophilic desire as a spectacle. But can't you also use this same technology in the reverse? Not to turn daily life into cinematic triumph of the individual, but to render visible what we are conditioned to disavow in that daily life? This is a question of the viewer that is produced by the image, by the instructions: How to be seen, how to be desired and negotiated, a

certain subject, in a certain relationship. Of course. And if we consider the way in which film, or the sequencing of images — in its techniques, tropes, references, modes of address and so forth — calls forth a certain kind of viewer, we arrive at the question of how that viewer is then positioned, within what relations and what possibilities, capacities, expectation and limitations, and with what knowledge of the historical circumstances that have positioned them as such. Don't forget the medium that has positioned them as such. Sometimes I wish I could look at these images without understanding this. But no matter how much I dislike it, I always recognize it. Once there, it can't be undone so easily. Do you think it can be learned? You're positioned as a certain subject — subject of history or subject to history? With what possibilities and what limitations? With what expectations of power? Of freedom? For whom what levels of hardship are tolerable? Are people who look like you punished or made president? Are they dimensional characters or foils? Subjects or objects? Are you told to face adversity with struggle or prayer? Are you riled-up by propaganda or placed symbolically within a set of relations and the tools to interpret them? Are you told what to think or asked to think? Maybe that frame you're asking about, that imaginary, is less about framing the appearance of physical spaces. ...I think we established that already... And more about a framing of relationships and possibilities, a constellation of political effects, whose representations have great importance and a great deal at stake.

Katya Sander lives and works in Copenhagen and Berlin. In her work, she questions issues of space, narration, desire and order through film, text, architecture, constructions and interventions. Together with Simon Shiekh she is moreover a series editor of OE-Critical Readers.

Ashley Hunt is an interdisciplinary artist and activist who works to engage the ideas of social movements, modes of learning and public discourse. Recent works include the ongoing "Corrections Documentary Project" (correctionsproject.com) Based in Los Angeles.

Katya Sander and Ashley Hunt are part of collective together with David Thorne, Sharon Hayes and Andrea Geyer that recently produced the video installation "9 Scripts from a Nation at War", on show at Documenta12.

Kerstin Stakemeier | Revolutionary Reproduction – Productivism and its recession

Already in their own times, Russia's revolutionary artistic avant-gardes of the 1910s and 20s offered a highly desirable point of reference for artists outside of Russia. Be it for those who were hoping for a subsequent spreading of the revolution towards Europe, or for those who, after the frustration of those hopes in the early 1920s, believed that artistic practices could proceed to form an independent starting point for revolutionary tendencies within bourgeois capitalism. Even when the rise of fascism in Europe demanded a drastic change of artistic politics from attacking the petit bourgeois sentimentality to countering the fascist aggression, it was the politics of the popular front, issued by the Comintern in 1934, and exiler's journals like "Das Wort" published in Moscow, which served artists on the left in Europe as points of orientation. This was the case in spite of the fact that the avant-gardes in Russia had been dragged into passivity years before. The CPSU's decree of April 1932 "On the adjustment of all literary- and artistic organisations", officially dissolved all autonomous artist associations into the state-run Union of Soviet Artists and settled the dispute between the constructivist and productivist artist associations and those whose realism was based on artistic traditionalism in favour of the latter. Already since 1928, the state's cultural policies had centralized working permissions for artists so severely, that constructivists like Gustav Klucis had to publicly denounce their commitments and obey to the national union's slogans. In 1938, when Bert Brecht, Ernst Bloch and Alfred Kurella debated the revolutionary capacities of realism for a popular front in Europe in "Das Wort", Klucis was arrested. In 1944 he died in a Gulag.

Stretched between affirmation and contestation, the avant-gardes in the East and West may have shared the abstract will to turn "art into life" (Tatlin), but while in Europe this meant the introduction of everyday objects and subjects into artistic practices without being able to effect an actual challenge of the role art played within bourgeois capitalism, in Russia this possibly meant the dissolution of artistic practices into means-oriented production. Boris Arvatov, one of the major theoreticians of this productivist branch of the constructivist avant-gardes formulated the revolutionary artists' assignment in clear terms: "The work of the artist-engineer will build a bridge from production to consumption and this is why the organic engineer-like diffusion of the artist into production will, amongst all other things, be an indispensable condition of the economic system of socialism, ever more necessary as the course of socialism is completed."

Productivist artists and theoreticians like Arvatov did, for a short period of time, play leading roles in the debates around the functions of art in the socialist society, when between 1918 and 1923 the Proletkul't (Proletarian cultural-educational organizations), the INKhUK (Institute of Artistic Culture) and the VChUTEMAS (the Open Studios of the Fine Arts Moscow) all passed decidedly Productivist constitutions. The Proletkul't's studios were situated *in* the factories. This meant that they were not only close to the workers, but also to the machinery, which they were aiming to alter through the introduction of artistic labour. The Proletkul't's policies were in many regards in direct conflict with those of the CPSU. Alexander Bogdanov, a central theoretician of the early Proletkul't had been a major opponent of Lenin since 1909, as his theory did promote an antimaterialist cultural bolshevism. Following the empiricist tradition of Ernst Mach, he denied the existence of any physical reality outside of man's perception of it. Consequently, his politics saw cultural factors, ideology and science at the centre of building up socialism, very unlike Lenin, who favoured a materialistic base-superstructure model, in which culture figured as an asset to general production. After Lenin's successful attempts to diminish the Proletkul't's influential position in the early 1920s, when the organization had over 500 000 members, large parts of the most widespread institution of productivism ceased just five years after the October Revolution. This in result meant an 'academisation' of Productivism, as the INKhUK and the VChUTEMAS were far less able to enter the sphere of production directly, exceptions being the individual efforts of Varvara Stepanova and Lyobov Popova at Tsindel (the First State Textile Factory), Carl Ioganson at the Red Roller Metal Factory in Moscow and Vladimir Tatlin and Boris Arvatov's laboratory for material culture at the Petrograd Lessner Factory.

With the initiation of the New Economic Policy (NEP) in 1921, Lenin's attempt to strengthen the suffering country in re-inventing restricted forms of private property and profit into the agrarian economy, also the art market was reinvented, strengthening the influence of those (realist) pictorial artists, who had lost their previous power with the revolution. Productivist artistic politics did not gain a wider influence outside of the educational sector until the end of the NEP under Josef Stalin in 1928, when Oktjabr' (Union of workers in new forms of artistic practice) was formed, a coalition of artists, assembling all those, who had reoriented their art towards a purposeful production. In the short period before 1932, Oktjabr' managed to build up its own youth organization (Molodoj Oktjabr'), formed workshops at industrial plants, worked with the printers, organised wide-ranging projects in the production of mass posters, festivities, spectacles and held touring exhibitions in workers clubs in which they presented the state of their art. Members were amongst others A. Kurella, M. Ginzburg, the Vesnin brothers, S. Eisenstein, A. Gan, E. Lissitzky, G. Klucis, A. Rodchenko, V. Stepanova and D. Riviera. In 1930 Oktjabr' they had around 500 members and was cooperating with the TRAM theatre groups, the Mejerchol'd theatre, the Union of Modern Architects (OSA) and others. Again,

the idea was to give artistic production a place within society that would have an effect on the development of production as a whole and again, this idea was formulated in sharp contrast to bourgeois artistic autonomy.

Within the Russian Revolution, when revolutionary artistic claims were confronted with a revolutionary society the bourgeois concept of artistic autonomy turned at the same time into its most severe shortcoming and its most urgently needed safeguard. When Productivist artists in the early 1920s had sought to abolish the bourgeois genres of artistic production and moved into photography, film, typography, architecture and object design, they had done so within the cooperative project of a collective cultural revolution. Those media were thought to be revolutionary means of production in and of themselves. As Tarabukin describes it in "The Art of the Day" (1925), "photographic reform is (...) not a simple amateur artistic experiment, arising as an exploration that is undertaken within the bounds of 'pure' art. It is closely linked to the vital tasks of agitational art, that is to say, the most typical phenomenon in modern artistic culture." This 'reform' is presented as a dissociation of mechanical media of cultural production in general from their subordination to the styles and fashions of painterly culture, and the cultivation of an approach to those, which would align them with other machinery of production. Where painting and sculpture had to be entirely dissolved as genres to become productivist media, photography and film were perceived to be purposeful means of production. What Tarabukin attacked was not just the distinction between reproductive and artistic media, but the existence of artistic media altogether.

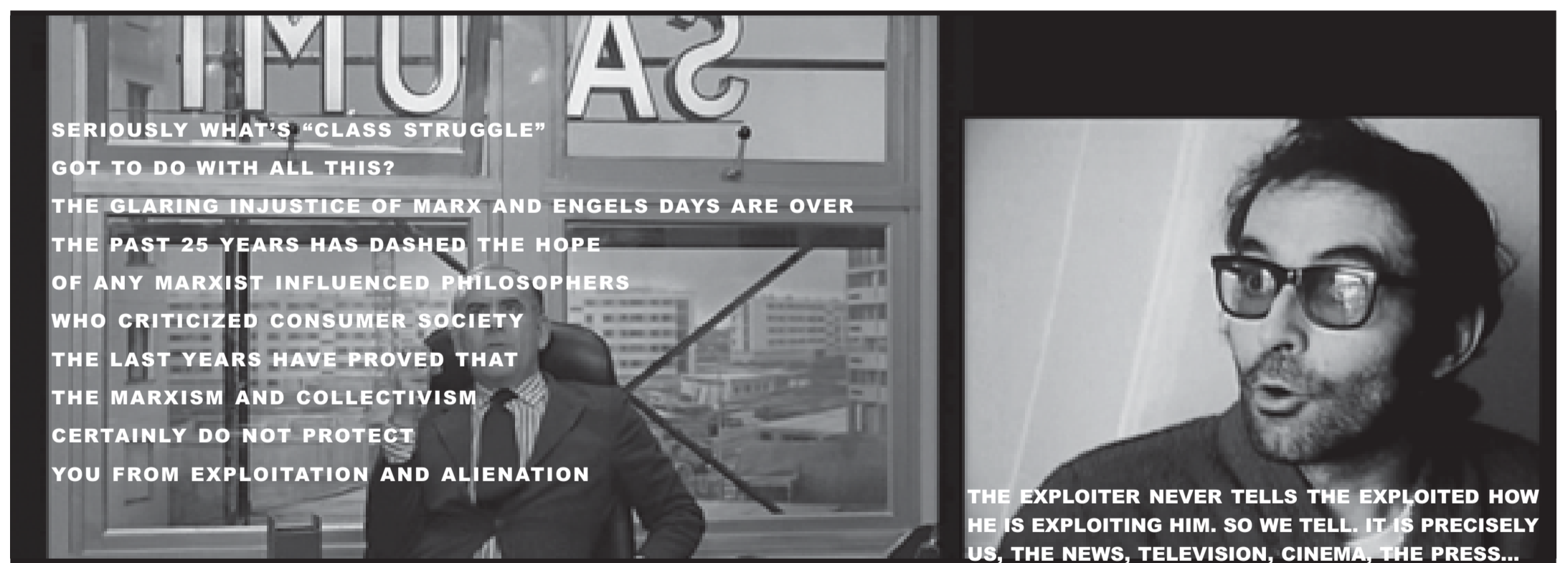
Boris Arvatov writes out the consequences of such an approach to artistic labour: "This will only become possible, if the artists cease to decorate or represent life and start to create it. The total mergence of artistic forms with those of the everyday, the total immersion of art into life, the buildup of a of a maximum organized and purposeful, continuously reshaping being, will not only give life harmony, the total and cheerful evolvment of all social activity, but also the abolition of the everyday itself. The everyday, that is something static, paralyzed, which will die out, because the *forms of being* (what today defines the everyday) will constantly be in flux with the vicissitude of the means of production."

Both Tarabukin and Arvatov indicate an understanding of artistic production which is on the one side defined by its aim to couple artistic production with the emerging means of mass reproduction - which also their revolutionary disciples in the capitalist West, most prominently the Bauhaus, envisaged. On the other side they refused to make artistic production dependent on a presupposed machinery - which, due to the capitalist conditions, the Western artistic revolutionaries were caught in. Russian Productivists were heading for the dissolution of reproduction as a category altogether. This marks a major antagonism between the revolutionary artistic claims in Russia and those operating in the West: the terms of liberation conversed. Productivism wanted to adapt machinery to human life within a collectivized liberation of all producers. Arvatov's reflection on the end of the everyday assumes that within a collective society, production would turn into a permanent and omnipresent dynamism.

Productivism's promise of a liberated production was not realized, because within Russia's developing state capitalism of the 1930s, the materiality of individual autonomy vanished. Within capitalist societies, in which a total dissemination of production into all spheres of life mirrors the menace of a complete individual flexibility and dependency, the everyday holds the absurd promise that there might be life beyond production, but still bourgeois artists produce nothing but "conceivabilities" (Arvatov) of the world, instead of creating it. Still, revolutionary artists who are caught up in the capitalist present can do nothing but counter those "conceivabilities" in re-establishing collectivity. But today this collectivity is caught up within the everyday, because the organization of the workforce in late capitalism has desolidarized labour to a point, where its affirmation offers nothing but an endless repetition of solipsistic subjectivism. Revolutionary artistic aims today grasp for collective work beyond labour.

translated by author

*Kerstin Stakemeier (*1975) holds an MA in Political Science and History of Art. She is working on Phd projects in both disciplines on the „Aesthetization of Politics“ and on „Artistic labour and Revolution – artists as amateurs“. She publishes frequently on topics related to art, labour and materialist philosophy, is a member of the Radical Culture Research Collective and, together with Nina Köller, runs the „Aktualisierungsraum“, a project space based in Hamburg, which stages twelve subsequent exhibitions all concerned with the carving out and discussing of past events, objects or theories of historical significance which are than actualised and exhibited in the space.*



Oliver Ressler

I began to make films because of I was interested in forms that allow the presentation of artwork beyond the boundaries of art, a field I sometimes find restrictive. The majority of my films could be understood as attempts to afford more visibility to activist practices and social movements by describing actions, organizational forms, possibilities of agency, and underlying theories from the perspectives of the protagonists involved. Since my films do not take a "neutral" stance, they are often accused of being "partisan," and this is something people often hold against me. However, I doubt that this "neutral" stance is even possible, since the very definition of "neutrality" derives from social power relations.

While the choice of interlocutors is influenced by the desire to transfer contents into a film, an equally important aspect is to provide certain people with a strong, self-confident position of the speaker, thus supporting their political concerns and activities. The protagonists speak in produced settings, opening a space of communication and public. A number of my films pursue the conceptual approach of using interview outtakes as the sole carrier of information, consciously leaving out voice-over commentary and bridge texts, producing the film with nothing more than the montage of these outtakes. This method gives some spectators the unintended impression that the interlocutors' statements are overdetermined, and that the film does not question their positions enough.

The complex visual encryption of works by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin deconstruct cinematic conventions in an experimental way, betraying an unshakeable belief in the audience's capacity to see. My own work affords the spoken word with this central position. My cinematic language, on the contrary, is more restrained, because it is my intention to make my films accessible to non-experts, allowing the protagonists whose cooperation and knowledge makes the films possible in the first place to read the films, and to use them in their political work. I am optimistic enough to believe that film is an excellent medium to deliver arguments for social change, and maybe even to support revolutionary processes as long as there are movements open to the arguments they make.

translated by David Riff

Oliver Ressler has realized exhibition projects and works in public space. In collaboration with Dario Azzellini, he has made two films on the Bolivarian process in Venezuela, and three films on the anti-capitalist movement, the last of which ("What Would It Mean To Win?") is currently being completed in collaboration with Zanny Begg. www.ressler.at

Kerstin Stakemeier | Revolutionäre Reproduktion – der Produktivismus und sein Rückgang

Schon in ihrer eigenen Zeit waren Russlands revolutionäre, künstlerische Avantgarden der 1910er und 20er Jahre ein begehrter Referenzpunkt für Künstlerinnen und Künstler ausserhalb Russlands. Sei es für diejenigen, die auf eine Ausbreitung der Revolution in Richtung Europa hofften, oder für diejenigen, die, nach der Enttäuschung dieser Hoffnungen in den frühen 1920er Jahren, daran glaubten, dass die künstlerische Praxis auch innerhalb des Kapitalismus einen eigenständigen Ausgangspunkt für revolutionäre Hoffnungen bieten könnte. Sogar als der Aufstieg des Faschismus in Europa eine drastische Veränderung der künstlerischen Politik verlangte, eine Gegenposition zur faschistischen Aggression, statt einen Angriff auf die kleinbürgerliche Sentimentalität, waren es die von der Komintern 1934 ausgerichtete Politik der Volksfront und Exiljournale wie die in Moskau veröffentlichte Zeitschrift „Das Wort“, welche linken Künstlern in Europa Orientierungsmöglichkeiten boten. Dies war der Fall, obwohl die Avantgarden innerhalb Russlands schon Jahre zuvor in die Passivität gezwungen worden waren. Der Erlass der KPDSU vom April 1932 „Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen“ hatte ganz offiziell alle autonomen Künstlervereinigungen in die staatsgetragene „Union der Künstler der Sowjetunion“ aufgelöst und damit den Streit zwischen den konstruktivistischen und produktivistischen Künstlern auf der einen und denjenigen deren Realismus eher auf künstlerischen Traditionalismus basierte auf der anderen Seite zu Gunsten letzterer geschlichtet. Schon seit 1928 war die staatsgetragene Kulturpolitik, ihre Verteilung von Arbeiterurlauben, so stark zentralisiert worden, dass KonstruktivistInnen wie Gustav Klucis gezwungen waren öffentlich ihre Überzeugungen leugnen und die Slogans der nationalen Künstlervereinigung anzuerkennen. 1938, als Bert Brecht, Ernst Bloch und Alfred Kurella die revolutionären Möglichkeiten des Realismus für eine Volksfront in Europa in „Das Wort“ diskutierten, wurde Klucis verhaftet. 1944 starb er in einem Gulag.

Aufgespannt zwischen Affirmation und Anerkennung, teilten die Avantgarden im Osten und Westen vielleicht den Schlachtruf „Kunst ins Leben“ (Tatlin), aber während dies in Europa in erster Linie die Einführung von Alltagsgegenständen in die künstlerische Praxis bedeutete, ohne das damit eine wesentliche Veränderung derjenigen Rolle einherging, die die Kunst in der Massenproduktion spielte, schien in Russland die Auflösung der künstlerischen Praxis in diejenige zweckorientierter Produktion in greifbarer Nähe zu sein. Boris Arvatov, einer der zentralen Theoretiker dieses produktivistischen Zweigs der konstruktivistischen Avantgarde, formulierte die Rolle der Künstler in diesem Prozess klar und deutlich: „Die Tätigkeit des Ingenieur-Künstlers wird eine Brücke von der Produktion zum Verbrauch schlagen, und deshalb wird das organische ‚ingenieurmässige‘ Eingehen der Künstler in die Produktion sich, neben allem übrigen, als unumgängliche Bedingung des ökonomischen Systems des Sozialismus erweisen, es wird immer notwendiger sein, je weiter wir auf diesem Weg fortschreiten.“ Produktivistische Künstler und Theoretiker wie Arvatov spielten für einen kurzen Zeitraum eine tragende Rolle in den Debatten um die Funktion der Kunst innerhalb der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft, als nämlich zwischen 1918 und 1923 der Proletkul't (Proletarisch kulturell aufklärende Organisation), das *Inchuk (Institut für künstlerische Kultur)* und zuletzt auch die VChUTEMAS (*Freien Kunsthochschulen* Moskau) produktivistische Satzungen verabschiedeten.

Die Ateliers des Proletkul'ts befanden sich *in* den Fabriken. Dies bedeutete nicht nur grosse Nähe zu den Arbeiter selbst, sondern auch zu der Maschinerie die sie bedienten und die durch den Einfluss der künstlerischen Arbeit rekonstruiert werden sollten. In vielerlei Hinsicht waren damit die politischen Zwecke des Proletkul'ts im direkten Konflikt mit denen der KPDSU. Alexander Bogdanov, einer der zentralen Theoretiker des frühen Proletkul'ts, und bereits seit 1909 einer von Lenins schärfsten Gegnern in der Bolschewistischen Fraktion, vertrat einen antimaterialistischen Kulturbolschewismus. Im Anschluss an die empiristische Tradition Ernst Machs, stritt er die Existenz jeglicher physischer Realität ausserhalb der menschlichen Rezeption ab. Folgerichtig sah er kulturelle Faktoren, Ideologie und Wissenschaft im Zentrum des sozialistischen Aufbaus, ganz im Gegensatz zu Lenin, der an einer materialistischen Basis-Überbau Konstruktion festhielt, in der die Kultur nur als ein Zusatz zur allgemeinen Produktion hinzutrat. Nachdem Lenin in den beginnenden 1920ern erfolgreich gegen den Proletkul't, der zu diesem Zeitpunkt eine Stärke von über 500 000 Mitgliedern hatte, agitiert hatte, lösten sich grosse Teile der zuvor national am weitesten verbreiteten produktivistischen Institution nur fünf Jahre nach der Revolution von 1917 nahezu auf. Dies resultierte in einer fortschreitenden Akademisierung der Produktivismus, da das INChUK und die VChUTEMAS wesentlich weniger in der Lage waren, direkt in die Produktionssphäre einzugreifen. Ausnahmen auf diesem Feld waren in erster Linie individuelle Vorstösse, wie Varvara Stepanovas und Lyobov Popovas Arbeit bei Tsindel (Erste Staatliche Textilfabrik), Carl Iogansons Werkstatt in der Roter Roller Metallfabrik in Moskau und Vladimir Tatlin und Boris Arvatov in ihrem Produktionslabor an der Petrograder Lessner Fabrik.

Mit der Einführung der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) 1921, Lenins Versuch das durch den Kriegskommunismus gebeutelte Land zu stärken, indem er restringierte Formen des Privateigentums und des Profits innerhalb der agrarischen Wirtschaft zulies, wurde auch der Kunstmarkt wieder eingeführt, der den Einfluss derjenigen (realistisch-) figurativ arbeitenden Künstler stärkte, die zuvor mit der Revolution an Bedeutung verloren hatten. Produktivistische Künstler gewannen in den Folgejahren über den Bildungssektor hinaus kaum mehr an gesellschaftlichem Einfluss. Dies veränderte sich grundlegend mit Stalins Abschaffung der NEP 1928, als sich OCTJABR' (Vereinigung der Arbeiter in neuen Arten der Kunsttätigkeit) gründete – eine Koalition von Künstlern, die sich aus denjenigen zusammensetzte, die ihre Produktion auf eine zweckmässige Gebrauchswertproduktion ausgerichtet hatten. In dem kurzen Zeitraum vor 1932 schaffte es Oktjabr' eine eigene Jugendorganisation aufzubauen (Molodoy Oktjabr'), Studios in Fabriken zu errichten, mit direkt mit den Druckern zusammenzuarbeiten und weitreichende Projekte, wie die Herstellung von Massenpostern,

Feierlichkeiten, Spektakel, und Wanderausstellungen in Arbeiterklubs zu realisieren, in denen sie den Stand ihrer Arbeit präsentierten. Mitglieder waren unter anderem A. Kurella, M. Ginzburg, die Vesnin Brüder, S. Eisenstein, A. Gan, E. Lissitzky, G. Klucis, A. Rodchenko, V. Stepanova und D. Riviera. Um 1930 herum hatte Oktjabr' über 500 Mitglieder und arbeitete zusammen mit den TRAM Theatergruppen, dem Mejerchol'd Theater, der Vereinigung Moderner Architekten (OSA) und anderen. Wieder lag im Zentrum die Idee der künstlerischen Produktion einen Platz in der Gesellschaft zu geben, der die Entwicklung der Produktionsmittel beeinflussen würde und wieder war dies im krassen Gegensatz zur bürgerlichen Idee künstlerischer Autonomie formuliert.

Während der Russischen Revolution, als revolutionäre künstlerische Programme mit einer revolutionären Gesellschaft konfrontiert waren, wurde die bürgerliche Idee künstlerischer Autonomie gleichzeitig zum grössten Feind und zur dringlich benötigten Sicherheit. Als produktivistische Künstler in den frühen 1920er Jahren versuchten die bürgerlichen Genre der künstlerischen Produktion zu verlassen, um statt dessen ihre Praxis auf Photographie, Film, Typographie, Architektur und Objektdesign zu verschieben, taten sie dies innerhalb des kooperativen Versuchs einer kulturellen Revolution. Diese Medien wurden, wie Tarabukin es in „Die Kunst der Gegenwart“ (1925) beschreibt, für an sich revolutionär gehalten: „Die fotografische Reform ist (...) nicht lediglich ein künstlerisch artistisches Experiment, dass lediglich innerhalb der Grenzen ‚reiner‘ Kunst stattfindet. Es ist vielmehr eng verbunden mit dem notwendigen Ziel der Agitationskunst, dem weitaus typischsten Phänomen der gegenwärtigen künstlerischen Kultur.“ Diese ‚Reform‘ präsentiert sich als Loslösung der mechanischen Medien kultureller Produktion von ihrer Unterordnung unter die Stile und Moden der malerischen Kultur, und als gleichzeitige Kultivierung eines Herangehens an sie, das sie mit denjenigen mechanischen Medien zusammenführen würde, die innerhalb der allgemeinen Produktion Verwendung finden. Wo Malerei und Skulptur in sich vollständig revolutioniert werden mussten um zu Sparten produktivistischer Kunst zu werden, wurden Fotografie und Film als an sich zweckorientierte Medien der Produktion wahrgenommen. Was Tarabukin angriff, war nicht nur die Trennung zwischen reproduktiven und künstlerischen Medien, sondern die Existenz der Kunst als solcher.

Boris Arvatov buchstabiert die Konsequenzen einer solchen Herangehensweise an die künstlerische Produktion aus: „Das wird (...) nur möglich sein, wenn die Künstler aufhören, das Leben zu dekorieren oder abzubilden und beginnen, es zu gestalten. Das völlige Verschmelzen der künstlerischen Formen mit den Formen des Alltags; das völlige Eintauchen der Kunst ins Leben; der Aufbau eines maximal organisierten und zweckmässigen, ständig sich umbildenden Daseins, wir dem Leben nicht nur Harmonie geben, die totale und freudige Entfaltung aller sozialen Aktivitäten, sondern wird den Begriff des Alltags selbst aufheben. Der Alltag, d.h. etwas Statisches, Erstarrtes, wird sterben, weil die *Formen des Daseins* (das, was heute den Alltag ausmacht,) sich mit dem Wandel der Produktivkräfte ständig verändern werden.“

Sowohl Tarabukin als auch Arvatov schlagen ein Verständnis der künstlerischen Produktion vor, dass auf der einen Seite von dem Wunsch bestimmt ist künstlerische Produktion mit den Mitteln der Massenproduktion zu verbinden – was auch ihre revolutionären Genossen im Westen, am prominentesten das Bauhaus, anvisierten. Auf der anderen Seite weigerten sie sich künstlerische Produktion von einer vorausgesetzten Maschinerie abhängig zu machen – ein Schritt, der auf Grund der kapitalistischen Produktion im Westen für die revolutionären Künstler im Westen unmöglich blieb. Die russischen Produktivisten zielten auf eine Zersetzung der Kategorie der Reproduktion an und für sich. Dies markiert einen wesentlichen Unterschied zwischen den in Russland operierenden Künstlern und denjenigen, die im Westen produzierten: die Voraussetzungen ihrer Befreiungsvorstellungen gingen von konträren Verhältnissen aus. Der Produktivismus wollte, innerhalb einer kollektiven Befreiung aller Produzenten, die Maschinerie dem menschlichen Leben anpassen. Arvatov nimmt in seinen Reflektionen auf das Ende des Alltags an, dass innerhalb einer kollektivierten Gesellschaft die Produktion sich in einen permanenten und allgegenwärtigen Dynamismus verwandele.

Das produktivistische Versprechen der befreiten Produktion wurde nicht realisiert, denn innerhalb des sich in Russland entwickelnden Staatskapitalismus der 1930er verschwand die materielle Autonomie der Individuen. Innerhalb der kapitalistischen Gesellschaften, in denen die totale Ausbreitung der Massenproduktion in alle Sphären des Lebens den Wahnsinn einer sich stetig komplettierenden individuellen Flexibilisierung und Abhängigkeit spiegelt, hält der Alltag weiterhin das Versprechen bereit, dass ein Leben jenseits der Produktion möglich sei. Aber immer noch produzieren bürgerliche Künstler nichts als blosses „Vorstellungen“ (Arvatov) der Welt, statt diese zu gestalten. Immer noch können revolutionäre Künstler innerhalb der kapitalistischen Gegenwart kaum anderes tun, als diesen blossen „Vorstellungen“ entgegenzutreten, um Kollektivität wiederherzustellen. Heute jedoch ist diese Kollektivität im Alltag gefangen, denn die Organisation der Arbeitskraft innerhalb der Spätkapitalismus hat die Arbeit selbst so weit desolidarisiert, dass ihre Affirmierung nichts weiteres als eine endlose Wiederholung ihres subjektivistischen Solipsismus verspricht. Revolutionäre künstlerische Praxis heute muss sich an einer Kollektivität jenseits der Arbeit ausrichten.

*Kerstin Stakemeier (*1975) ist Diplom Politikwissenschaftlerin und Kunstgeschichtlerin. Sie arbeitet an Promotionsprojekten in beiden Disziplinen zur „Ästhetisierung des Politischen“ und zu „Künstlerischer Arbeit und Revolution – Künstler als Amateure“. Sie veröffentlicht regelmässig zu Kunst, Arbeit und materialistischer Philosophie, ist Mitglied des Radical Culture Research Collectives und macht gemeinsam mit Nina Köller den Aktualisierungsraum in Hamburg.*



Oliver Ressler

Ich habe Filme zu realisieren begonnen wegen meines Interesses

an Formaten, die die Präsentation von künstlerischen Arbeiten auch ausserhalb der von mir manchmal als eng empfundenen Grenzen des Kunstfeldes ermöglichen. Die Mehrzahl meiner Filme können als Versuche verstanden werden, aktivistische Praxen und soziale Bewegungen sichtbar zu machen, indem Aktionen, Organisationsformen, Handlungsmöglichkeiten und zugrunde liegende Theorien aus den Blickwinkeln von beteiligten ProtagonistInnen beschrieben werden. Da kein „neutraler“ Standpunkt eingenommen wird, werden die Filme als partiell wahrgenommen, was mir als Filmemacher auch oft vorgehalten wird. Ich bezweifle allerdings, dass es diesen „neutralen“ Standpunkt überhaupt geben kann, da bereits die Festlegung dessen, was als „neutral“ angesehen wird, von den gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen abhängt.

Selbst wenn bereits die Auswahl der GesprächspartnerInnen davon beeinflusst ist, Inhalte in einem Film transferieren zu wollen, ist es ein ebenso wichtiger Aspekt, bestimmte Personen in einer starken, selbstbewussten SprecherInnenposition zu Wort kommen zu lassen und damit ihre politischen Anliegen und Aktivitäten zu unterstützen. Die ProtagonistInnen sprechen in für die Aufzeichnungen hergestellten Settings, wodurch ein Raum der Kommunikation und Öffentlichkeit entsteht. In einer Reihe von Filmen verfolge ich den konzeptionellen Ansatz, die Gesprächsausschnitte als alleinige Informationsträger zu verwenden, also etwa auf Off-Kommentare und überleitende Texte bewusst zu verzichten und den Film alleine über die Montage von Gesprächsausschnitten herzustellen. Diese Methodik ruft bei manchen BetrachterInnen den unerwünschten

Eindruck hervor, dass die Aussagen der GesprächspartnerInnen als zu determiniert erscheinen und deren Positionen im Film zu wenig hinterfragt würden.

Lässt sich bei den visuell komplex verschlüsselten Arbeiten von Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin, die filmische Konventionen auf experimentelle Weise dekonstruierten, ein unerschütterlicher Glaube an das Sehvermögen der BetrachterInnen feststellen, kommt in einigen meiner Arbeiten dem gesprochenen Wort dieser zentrale Stellenwert zu. Die filmische Sprache hingegen ist nicht zuletzt deswegen eher zurückhaltend, da es mein Anliegen ist, die Filme auch für interessierte Nicht-ExpertInnen zugänglich zu machen. Die Arbeiten sollen für jene ProtagonistInnen lesbar bleiben, durch deren Kooperation und Wissen die Filme überhaupt erst möglich werden, und werden diesen auch für ihre Arbeit in ihren politischen Zusammenhängen zur Verfügung gestellt. Ich bin nämlich Optimist genug zu glauben, dass Film ein hervorragendes Medium ist, um Argumente für gesellschaftliche Veränderungen zu liefern und vielleicht sogar revolutionäre Prozesse zu unterstützen – sofern es Bewegungen gibt, die offen für die angesprochenen Argumente sind.

Oliver Ressler realisierte neben Ausstellungsprojekten und Arbeiten im Außenraum in Zusammenarbeit mit Dario Accellini zwei Filme zum Bolivarianischen Prozess in Venezuela und drei Filme zur antikapitalistischen Bewegung, wobei der letzte („What Would It Mean To Win?“) als Kooperation mit Zanny Begg zurzeit fertig gestellt wird. www.ressler.at

In one of his essays [1], Jacques Rancière asks: what type of fiction is the genre of documentary film? His answer is that a documentary is not the opposite of a feature film only because it presents images of everyday life or evidence from archives instead of falling back on actors interpreting a fabricated story. It is rather a different mode of cinematographic fiction, a different way of constructing a plot, breaking down a story into sequences or assembling shots to form a story, of prolonging or condensing time. According to Rancière, a documentary film is both more homogenous and more complex. More homogenous because the person who conceives the film is also the one who realizes it, documentary cinema is thus the epitome of the author film; and more complex because sequences of heterogeneous image material are usually connected.

Our piece combines sequences from Dziga Vertov's films "ENTHUSIASM (The Donbass Symphony)" (1930) and "THREE SONGS ABOUT LENIN" (1934) with images from Aleksandr Medvedkin's FILM-TRAIN (1932 / 33) and his feature film "HAPPINESS" (1934), setting them in relation to one another by means of montage. [2] The films of Medvedkin and Vertov document the attempt to directly and also critically intervene in the production process via the medium of film, on the one hand through interviews with workers, film screenings and on site discussions [3], on the other by means of production propaganda. Apparently, both filmmakers were motivated by the desire to pursue "happiness" through rapid industrialization and the collectivization of agriculture, pointing out grievances on the huge construction sites, factories, and kokhoz farms of socialism, working toward their solution, [4] and predicting an idealized future. [5]

Two cycles of our collage are dedicated to this utopian illusion; in them, sequences from Vertov and Medvedkin's film are juxtaposed through cross-fades. [6] However, the Russian filmmakers' efforts to stimulate the economy in the framework of the first five-year plan remained purely illusionary, especially insofar as happiness is concerned, since they did without any psychological or biological clarification of the mechanisms of desire or happiness in the human organism, either bracketing these out entirely, or relating them to the simplistic model of the conditional reflex. The relationship between economy and hedonistic emotions receives a far more differentiated treatment in Thomas Raab's "Nachbrenner." [7]

In the early 1930s, that is, almost in parallel to the aforementioned films, the founder of neuropsychology, Aleksandr Lurija, and the cultural psychologist Lev Vygotskij planned two expeditions to Central Asia to examine the effects of industrialization on the intellectual development of adults. [8] The aim was to verify their hypothesis of a psychological development parallel to industrial progress. The results of their experimental psychological investigations, which Lurija only published much later on, merely hinted at this connection, but at least they determined the precedence of geometrical and logical concepts prior to their perception. This was certainly one of the many insights that later contributed to Lurija's model of a functional instead of a localized organization of mental activities in neurology [9], which pointed beyond Ivan Pavlov's "conditional reflex." This creates a need for functional descriptions of psychological "contents," since the reaction of desire and thus also happiness cannot be explained as function of external stimuli, as one might assume according to Weberian laws.

A third cycle of our collage is dedicated to the utopian illusion of reflexology, which maintains that an adequate description of a person's behavior could be achieved by attributing his or her reaction to socially determined stimuli alone, without knowing anything about the subject's inner coherencies, and considering these redundant or even disruptive in what could be called a stochastic recording of the input/output relation. This illusion includes three subgroups: the first of these is the conditional reflex, the second conditioning, and the third is the illusion of an objective recording of emotions through facial expressions and gestures. Together, they form the basis of behaviourism or, in a political sense, the Leninism of the time, thus presenting an all-too-simple interpretation of the connection between happiness and economy, whose contradiction we have tried to express in the other two cycles.

The collage is framed by film stills from the popular scientific film "THE MECHANICS OF THE BRAIN" (1925) by Vsevolod Pudovkin, which documented Pavlovian experiments on the conditional reflex with the intention of conveying their insights into reflexology and developmental psychology in a generalized form. All three cycles of our collage juxtapose different sequences from films by Vertov and Medvedkin by projecting them onto the two side of a translucent screen, so that they interpenetrate one another and melt into one. The people and objects in these two sequences seem to be reacting to another, yet, as in Morel's invention [12], they belong to two independent montage sequences. Any appearance of stimulus-response patterns among these figures or seeming causal connections between objects in motion proves to be a projection of the spectator's intentions.

The psychological and epistemological insights of the last century have shown that things are far more complicated than our cinematographic utopias imagined. It turns out that sensual emotions and desire are connected to the organism's orientation toward its environment. This emotion ranges from the sensual exertion of reflexes and of acquired schemata or structures onto the world that has constituted them to the

pleasure derived from a successful new folding of a structure, i.e. a pleasure derived from capacities in the appearance of new structures in the individual's development. Oswald Wiener's descriptions of artificial life and his application of automaton theory onto the psychology of thought, for example, have greatly improved our understanding of the difficulties that arise as new structures emerge in organisms. [13]

The folding of sign-chains can be equated to the emergence of new structures in the organism. However, totally new structures are rare; usually, they are little more than modularizations of extent structures, i.e. differentiation through the discovery of partial regularities in objects, or simply through the recognition of similarities. (In the biological organism, all these activities are connected to pleasure.) However, structural similarities and equivalencies are also used to construct new structure, i.e. new folding machines.

Automaton theory has proven that there can be no effective procedure for looking at two given machines or sign-chains and predicting whether or not one machine's operation is functionally equivalent to that of another, that is, whether it will produce the same output, regardless of which sign-chain it is processing. This means that sorting through a machine-table is not enough to predict the later calculation's results, other than through the actual interpretation of content, which the machine will later undertake. However, under favorable conditions, people can recognize such equivalencies. For example, if you see that one machine is making multiplications, you can look at the second multiplication machine and say: yes, they are functionally equivalent.

By the same token, there is no effective device that would allow one to look at any given Turing-machine, and to make a prediction as to which arbitrarily given input would lead to the machine's auto-stopping. And this is the actual crux of the decision-problem. It also means that there is no effective way for evaluating attempts at folding sign-chains and predicting whether the new fold would ever produce any result or not. Among other things, this also means that new structures cannot be produced by closed Turing-machines. This is the actual problem of knowledge that any theory of thought and perception must face when it departs from the development of new structures in the imagination and in perception. Such developmental processes are no longer called into question today. As we have indicated, both technical and mathematical predictions of the emergence of structures in organisms are impossible, so that the planning of happiness is in obvious self-contradiction.

Notes:

- [1] Cf. Rancière, Jacques: Fiktion der Erinnerung. In: Binczek, Natalie; Rass, Martin (ed.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...". Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg 1999, p. 29.
- [2] Dziga Vertov ENTUZIAZM (Simfonija Donbassa) / Enthusiasm (The Donbass Symphony. A Documentary Sound Film), 1930; Dziga Vertov TRI PESNI O LENINE / Three Songs About Lenin. A Documentary Sound Film, 1934; Aleksandr Medvedkin KINOPOEZD / Film-Train, 1932 / 33; Chris Marker LE TRAIN EN MARCHE / The Train Rolls On, 1971; Chris Marker LE TOMBEAU D'ALEXANDRE / The Last Bolshevik, 1993; Medvedkine et l'aventure du Ciné-train, 1932. Compléments. In: Alexandre Medvedkine, LE BONHEUR; Chris Marker, LE TOMBEAU D'ALEXANDRE, 2005; Aleksandr Medvedkin SCASTE / Happiness, 1934.
- [3] In this context Marker speaks of a "reality show" with a different approach. Cf. Marker, Chris: Exposé zu LE TOMBEAU D'ALEXANDRE. 1993. In: Kämper, Birgit; Tode, Thomas (ed.): Chris Marker. Filmessayist. Munich 1997, p. 179.
- [4] Cf. Kinopoezd Sojuzkinochroniki. In: Kinovedceskie zapiski 2000, No. 49, pp. 118-146; vgl. auch Vertovs Aussagen zur „Simfonija Donbassa" in: Beilenhoff, Wolfgang (ed.): Dziga Vertov. Schriften zum Film. München 1973, pp. 122-128.
- [5] Cf. Medvedkine et Dziga Vertov, par Nikolai Izvolov. In: Alexandre Medvedkine, LE BONHEUR; Chris Marker, LE TOMBEAU D'ALEXANDRE, 2005.
- [6] Our film montage is a further development of a project that emerged from a piece for the exhibition series OPEN OFFICE – COLLECTED CONCEPTS (2006) of the Galerie M29 in Cologne.
- [7] Raab, Thomas: Nachbrenner. Zur Evolution und Funktion des Spektakels. Frankfurt am Main 2006
- [8] Lurija, Aleksandr R.: Die historische Bedingtheit individueller Erkenntnisprozesse. Weinheim 1986.
- [9] Lurija, Aleksandr R.: The Working Brain. An Introduction to Neuropsychology. New York 1973.
- [10] Vsevolod Pudovkin, MECHANIKA GOLOVNOGO MOZGA / Die Mechanik des Gehirns, 1925.
- [11] Cf. Pudovkin, Wsevolod: Die Zeit in Großaufnahme. Erinnerungen / Aufsätze / Werkstattnotizen. Berlin 1983
- [12] Bioy-Casares, Adolfo: Morels Erfindung. München 1975, first edition: La invención de Morel. Buenos Aires 1940.
- [13] Wiener, Oswald: Schriften zur Erkenntnistheorie. Wien / New York 1996.

translated by David Riff

Christiane Post (1961) Research fellow at the Technical University Berlin; various teaching positions, lectures, articles, and publications including: Arbeiterklubs als neue Bauaufgabe der sowjetischen Avantgarde. Berlin 2004; Bodenschatz, Harald; Post, Christiane (Hg.): Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929 – 1935. Berlin 2003.

Michael Schwarz (1967), Lectures and article on the theory of art and knowledge, including: Muster und Pendel. Beschreibung zur Lichtpendel-Projektion mit dem Versuch einer Rekonstruktion ihrer Entstehungsgeschichte. In: SITE 2005, Heft 8



INSTEAD OF FIRST DESCRIBING THE INDIVIDUALS, FILM FIRST DESCRIBES THE MASSES, AND THE POWER STRUGGLE OF THE MASSES

Florian Zeyfang

If one approaches the ubiquitous Jean-Luc Godard from the "other side," the other of Peter Wollen's "Two Avant-gardes," it seems that the experiment is what made it possible (for Godard and others) to make film *politically* in an ideal film world. What did this mean to experimental filmmakers? In how far is (and was) their work political?

In "The Two Avant-gardes," an essay that appeared in *Studio International* in November 1975, Peter Wollen describes the discussions between two avant-garde movements. The filmmakers – he mentions the *auteurs* in France and a few Germans – are on one side, while the co-ops – experimental filmmakers who come from art, most of them from New York and England – are on the other. For the purposes of this small contribution here, the debate between these two side can be summed up as follows: the filmmakers accused the co-ops of being elitists; the co-ops refuted this with an attack on the traditional form, whose retention would make real change impossible.

In fact, this debate has its history, if one looks at Eisenstein's rather traditional narratives – only interrupted by short experimental sequences – and reads it in relation to Dziga Vertov, whose "Man With a Movie Camera" Eisenstein criticized as being formalistic and camera-mischief. But it was precisely Vertov's enthusiasm for formal experiment that made him into the forerunner of *Cinéma Vérité* AND experimental film. Eisenstein's influence on Jean-Luc Godard is just as well-known as his love for Vertov, as manifested in the foundation of the *Groupe Dziga Vertov* (with Jean-Pierre Gorin and others). Godard was to radicalize Eisenstein's concept of montage, breaking it open with camera experiments, though by that time, he had become an unknown to most of the audience.

Last but not least, the political in film is also a question of audience: who is actually watching it? But realities of this problem are very complex: stuck in a traditional form, television is currently in a state of crisis; it seems that less and less people really want illusionistic attempts at the depiction of reality. The filmmakers mentioned above discussed the problem/danger of realism through their entire work, suggesting ways to either circumvent or unmask illusion. At the end of Godard's *Le Gai Savoir* (1968), a film about the possibility of making TV, there is an announcement that half of the footage is actually missing. The answer given in the movie is, that footage by other filmmakers would have to compensate, that of Bertolucci, Straub, and Glauber-Rocha. Peter Wollen, in conclusion to his research on the two avant-gardes, sees this as Godard's mistake: in reality, the missing sequences should have been contribution of the other, the co-op avant-garde. In this sense, it is important to keep examining the production of moving images, films, and video, breaking them open through experiments. Today this might happen by working with video games, internet film piracy, mobile-phone journalism, etc. as well as all artistic strategies from the beginnings of film until today.

translated by David Riff

Florian Zeyfang, artist, Berlin, is a professor for Moving Image at the art academy in Umeå, Sweden. His work – video-installations, photography and objects - has been exhibited in international shows and film festivals. Publications include: *I said I Love. That is the Promise. The TVideopolitics of Jean-Luc Godard* (Berlin 2003), *Florian Zeyfang: Fokussy (Frankfurt/M. 2004)*, *1,2,3... Avant-Gardes (Warsaw/Berlin 2007)* and upcoming: *4D - Pabellon de Cuba (Vienna/Berlin 2007)*, *Poor Man's Expression (Berlin 2008)*.

Igor Chubarov | Participation and/or Manipulation: The Communicative Strategies of Eisenstein and Vertov in the LEF Period

It's all a matter of confronting the visual elements one way or another. It's all a matter of intervals.
Dziga Vertov, "Kinoks: Revolution"

The journal of the Left Front of the Arts, LEF, was where the fathers of Soviet and world cinema, Sergei Eisenstein and Dziga Vertov, first announced their theoretical projects. It was still difficult, however, to sense in these brief manifestos ("Montage of Attractions" and "Kinoks") the principal differences in how the two men saw the nature and tasks of (Soviet) cinema. These would become apparent later, in the late twenties, and would be impartially discussed in the pages of New LEF.

Their approaches might be crudely summarized as affective-manipulative (Eisenstein) and machinic-democratic (Vertov).

These stances made absolute two discrete aspects of the aesthetic doctrine of productionist art as developed within the LEF—namely, a notion of art's goal as the sensual manipulation of the emotions of the viewer, listener, and reader versus the view of art as life-construction involving the creative participation of everyone.

It was no easy task to find a balance between these stances towards leftist art. For the LEFtists, considerations of craft and professionalism marked the limits of democratization, while the limits of professionalization itself were found in democratization's demand that the model of art making as a closed caste of priests and "teachers of the people" be rejected.

The Proletkult movement insisted on democratizing art, but it went so far in this direction that it abolished art itself, descending into amateurism and dilettantism. The task of incorporating the proletariat within culture was thus solved, as it were, but only on the shaky basis that "the artist" belonged practically to his own social class. That is, Proletkult avoided overcoming his slave-like sensibility and developing his "proletarian consciousness."

On the other hand, the Trotskyites (like most members of the Soviet government) stuck to traditional views about art's role in society. They mainly emphasized its pedagogical and ideological functions, thus completely denying the very possibility of "proletarianizing" art and attracting the masses to it other than as students and spectators—that is, other than as objects of manipulation.

Despite their internal differences, the LEFtists proposed a model of cultural construction in which it was possible to become a life-artist here and now. This process wasn't to be postponed until after socialism was constructed in one country or the world revolution accomplished.

This model was, of course, deeply utopian: aside from its meaning as a project(ion), it was also a paradox. Art as life-construction was possible only given the fulfillment of one condition: a society that had already achieved communism—that is, a society that had already overcome the division and alienation of labor and the social differences engendered by them. This society would be built, however, only if people took a life-constructivist approach to work and art.

LEF's understanding of art as emotional manipulation was a response to the apparent contradiction between these two requirements. It proposed using a new kind of art to alter the sensibility of the new social class (workers) that had entered the historical arena. This approach didn't contradict the idea of life-construction and the principles of democracy. On the contrary, it assumed their validity.

Andrei Platonov, a grateful reader of LEF's first numbers, thus commented on Nikolai Chuzhak's thesis: "No one will deny that art affects the emotions, that is, it organizes them in a particular direction. [...] But to organize emotions means to organize human activity via the emotions. In other words, to construct life" (Platonov, "LEF").

But the practitioners and theoreticians of LEF saw the means and ends of such "construction" differently. Sergei Tretyakov, New LEF's editor-in-chief, noted that although Eisenstein and Vertov shared the same general political outlook, they had from the outset employed different methods. In Eisenstein's work he detected "the preponderance of the agitprop element with the presented material relegated to an auxiliary state." In Vertov's work, on the contrary, Tretyakov noted "the preponderance of the informational element, in which the subject matter itself is more important."

Tretyakov argued that Vertov's films were not pure newsreels for they were guided not by the tasks of "daily life and social weightiness," but used factual (flagrant) material as the unit of an aesthetic utterance provoked by the demands of the revolutionary class (Tretyakov, "LEF and Cinema"). Tretyakov described Eisenstein as a filmmaker-as-engineer who used the audience itself as his subject matter. They are a "slab of meat" he operates on with his instruments (the montage of attractions) in order to "mold social emotions" (Tretyakov, "Eisenstein: The Filmmaker as Engineer").

While Vertov's cinematic technique was employed in discovering a new social sensibility that would allow viewers themselves to make conclusions about what they'd seen, Eisenstein exploited the current sensibility of the masses in order to "emotionally shock" them, which was the only possibility for enforcing "perception of the ideological aspect of the presented [material] and [drawing] the ultimate ideological conclusion" (Eisenstein, "Montage of Attractions"). Vertov and Eisenstein's communicative strategies thus mainly differ in their treatment of the subject and the justification for montage technique.

For Vertov, communication between artist and spectator is furnished by a machine—the movie camera. The cinecamera is both the metaphor for such a machine and its exemplar as the instrument of film production. In keeping with the productionist ideas of the LEFtists, Vertov insists on this notion throughout *Man with a Movie Camera*. Vertov contrasts the individual subject, who illustrates his experiences by means of commonplace movie plots and mimetic acting, with the evolving possibilities of the kino-eye, which dispassionately investigates the "chaos of visual phenomena." This kino-eye is motivated by nothing other than the task of reconstructing a social reality adequate to a liberated humanity, a reality that is disavowed and falsified in plot-centered fiction film. In Vertov's work, reality isn't captured in aesthetically contemplated images, but via the internal forms of social events, which are in a state of continuous becoming. Montage is subordinated to their internal rhythm (formed from temporal and spatial intervals), not to the clichés of the viewer's superficial perception. This approach doesn't propose that we record material processes seen from the outside, but that we expose within the visible the machinic structure of reality itself and bring the image of man into the closest possible alignment with this reality. Moreover, the machine is understood not as a human-controlled instrument that imitates his actions to help him achieve useful ends, but as the reflexive structure of matter itself, which biological man merely imitates. We are confronted here with a machinic-anthropological utopia (Vertov's "perfect electric man"). This utopia, however, isn't in thrall to the ideologemes of the already-achieved social paradise and the artist who reflects/protects its symbolic values, but is directed towards the permanent alteration of all aspects of life with the end of constructing the communist society.

Although he never needed literary treatments for his pictures, Vertov did write something like a libretto for *Man with a Movie Camera*. In it he attempted to "project a visually conceived cine-symphony into the realm of the word." Here is what came of this attempt:

"During the process of observation and filming the chaos of life is gradually manifested. Everything is natural and explicable. The peasant with his seed drill, the worker at his lathe, the rabfak student bent over his book, the engineer at work on his blueprints, the Young Pioneer speaking at the club meeting—they all are engaged in one and the same necessary great cause. All of it—the newly built factory, the perfected machine tool, the opened village nursery, the well-written exam, the new sidewalk, the new tram [...]—all these things have their sense. They are all victories, big and small, in the battle of new against old. [...] They are all ground that has been won in the struggle to construct the Land of the Soviets, in the struggle with the lack of faith in socialist construction. The cinecamera is present at the great clash between the world of capitalists, speculators, manufacturers, and landowners, and the world of workers, peasants, and colonial slaves. The cinecamera is present at the decisive battle between the world's only Land of Soviets and all other bourgeois countries."

This long passage is something like the ideological storyboard of his renowned film. This storyboard isn't, however, then manifested in a staged spectacle of cinematic images (as with Eisenstein), but rather guides the montage of unfolding social reality in Vertov's film.

For Vertov, the subject position of the toiling revolutionary masses as Other was privileged. He saw his own work as filmmaker as immanent to the communist construction undertaken by the Soviet people. He simultaneously recorded its successes and urged it to continue this work without stopping.

Eisenstein criticized Vertov for the contemplativeness of his cine-aesthetics, contrasting the kino-eye, which only observes, to the "kino-fist," which also acts. Such rhetoric, however, is just a symptom of the aggressive, individualistic strategy of Eisenstein himself. Onto the symbolic emptiness of the screen he projected images that were profoundly individual and autobiographical in their origins, merely camouflaging them with revolutionary propaganda slogans (cf. Valery Podoroga, "The Second Screen. S. M. Eisenstein and the Cinema of Violence," *Intellectual News*: N. 9: Summer 2001; and Osip Brik, "Vertov's The Eleventh and Eisenstein's October"). This only confirms the thesis that the Other is manipulated in Eisenstein's movie theater of cruelty. In this sense, Eisenstein (at very least, in October) pursued a strategy that was the opposite of Vertov's: a montage reduplication of the revolutionary masses and an aestheticization of the modernist politics to which the Soviet state hewed in those years.

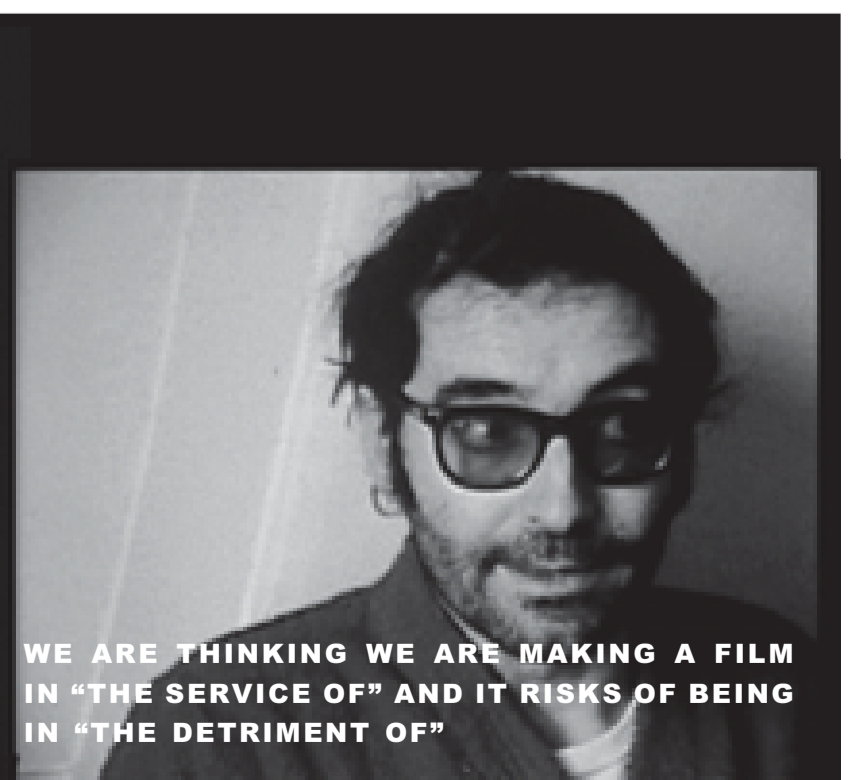
Scholars have justly remarked, in the narrow context, on a displacement of the "effects of socio-economic modernization" in formalist montage cinema happening in parallel with a shift of emphasis from effective production to ideological and artistic "effectiveness" (cf. Andrei Gornyykh, "Montage as Historical Form"). But I would link the "reification" of modernist culture in the Soviet cinematic avant-garde, which these same scholars note, only with the Eisensteinian montage fragmentation of reality, while principally distinguishing it from Vertov's practice of montage.

translated by Thomas Campbell

Igor Chubarov is a philosopher and editor based in Moscow. He is a research fellow at the Institute for Philosophy of the Russian Academy of the Sciences, and is editor-in-chief of the publishing house Logos-altera (Moscow). Selected publications: "Theatralisierung des Lebens" als Strategie zur Politisierung der Kunst. Die nochmalige Einnahme des Winterpalasts unter Leitung von Nikolaj Evreinov (1920) In: H. Günther, S. Hänsgen (Hrsg). Die sowjetische Macht und die Medien. Bielefeld, SPb, 2006. Das Projekt einer Synthese von Philosophie, Psychologie und Kunst in der Moskauer Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) 1921-1930. In: Ästhetik von unten. Hrsg. von Marie Guthmüller und Wolfgang Klein. Tübingen: Gunter-Narr-Verlag 2005



A SUPERMARKET - A LARGE SALE OUTLET AND A SOCIAL THEATER AT THE SAME TIME. EVERYONE SHOUTING EXCEPT THE AUDIENCE - THEY PAY AND PRETEND TO KEEP THEIR MOUTH SHUT. NO ONE ADDRESS THEM YET



WE ARE THINKING WE ARE MAKING A FILM IN "THE SERVICE OF" AND IT RISKS OF BEING IN "THE DETRIMENT OF"

Igor Chubarov | Teilnahme und/oder Manipulation. Eisensteins und Vertovs kommunikative Strategien während der LEF-Periode

*Das Ganze ist eine Frage dieser oder jener Gegenüberstellung visueller Momente,
eine Frage der Intervalle.*

Dziga Vertov: Kinoki – Umsturz

Bekanntlich stellte die Zeitschrift der Linken Front der Künste (LEF) den Raum zur Verfügung, wo die Väter der sowjetischen und Weltkinematographie Sergej Eisenstein und Dziga Vertov zum ersten Mal ihre theoretischen Projekte vorstellten. Obwohl man anhand ihrer in der Zeitschrift veröffentlichten kurzen Manifeste „Montage der Attraktionen“ und „Kinoki“ anfangs nur noch mit großen Schwierigkeiten die prinzipiellen Unterschiede in ihrem Verständnis der Natur und der Aufgaben der (sowjetischen) Filmkunst verspüren konnte. Diese kamen erst später zum Vorschein, Ende der 1920er Jahre, und wurden unvoreingenommen diskutiert, was übrigens auf den Seiten der – nunmehr – Novyj LEF geschah. Diese Unterschiede können, wenngleich etwas vereinfacht, als affektiv-manipulativ bei Eisenstein und maschinenhaft-demokratisch bei Vertov zusammengefasst werden. Im Prinzip wurden durch diese Positionen einzelne Aspekte der ästhetischen Doktrin der im Rahmen der LEF ausgearbeiteten Produktionskunst verabsolutiert. Gemeint sind das Verständnis der Aufgabe der Kunst als sinnlicher Manipulation der Emotionen des Zuschauers, des Lesers und des Zuhörers einerseits und das Lebensbauen als schöpferische Teilnahme eines jeden Menschen daran andererseits.

Es war keine leichte Aufgabe, ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Positionen zum Verständnis der Aufgaben der linken Kunst zu finden. Das Problem lag darin, dass die LEFER im Begriff des Könnens und des Professionalismus die Grenze der Demokratisierung sahen, und als Grenze des Professionalismus – die Forderung nach Demokratisierung als Abkehr von der Absonderung der Künstler in eine Kaste von Priestern, von „Volkslehrern“.

Bekanntlich bestand der Proletkul't auf der Demokratisierung der Kunst. Er ging in seinen Ansichten so weit, dass er die Kunst als solche leugnete und in Laienhaftigkeit und Dilettantismus ausartete. Dabei wurde, wie es schien, die Aufgabe der Involvierung des Proletariats in die Kultur erfüllt, dies geschah aber auf der unsicheren Grundlage der faktischen sozialen Zugehörigkeit des „Künstlers“ zu seiner Klasse, d.h. ohne entsprechende Überwindung seiner sklavischen Sinnlichkeit und/oder Öffnung des „proletarischen Bewusstseins“.

Die Trotzlisten – wie die Mehrheit der Vertreter der sowjetischen Macht – nahmen die traditionelle Position hinsichtlich der Rolle der Kunst in der Gesellschaft ein, indem sie vor allem deren pädagogische und ideologische Funktion hervorhoben. Dabei leugneten sie die Möglichkeit deren „Proletarisierung“, der Einbeziehung der Massen in einer anderen Rolle als derjenigen der Schüler und Zuschauer, d.h. im letzteren Fall als Objekte der Manipulation.

Was die LEFER (bei all den Meinungsverschiedenheiten innerhalb der LEF) eigentlich anboten, war ein Modell des kulturellen Aufbaus, bei dem man bereits heute ein Künstler des Lebens werden konnte, ohne dass man diesen Prozess bis zum Aufbau des Sozialismus in einem konkreten Land oder bis zur Vollendung der Weltrevolution hinausschieben musste.

Selbstverständlich war dieses Modell äußerst utopisch, zu seinem Projektcharakter kam seine Paradoxie hinzu. Denn nur eine Gesellschaft, die den Kommunismus bereits errichtet hat, d.h. die Folgen der Aufteilung und der Entfremdung der Arbeit und die entsprechenden sozialen Unterschiede bereits überwunden hat, konnte eine Grundlage für die unmittelbar lebensbauliche Kunst bilden. Gleichzeitig wäre der Aufbau so einer Gesellschaft nur dann möglich, wenn die Menschen ein lebensbauliches Verhältnis zur Arbeit und zur Kunst hätten.

Auf die äußere Widersprüchlichkeit dieser Forderungen antworteten die LEFER mit ihrem Verständnis der Kunst als emotionaler Einwirkung. Es setzte die Aufgabe der Veränderung der Sinnlichkeit der neuen sozialen Schicht (der Arbeiter), die die Bühne der Geschichte betreten hat, mit den Mitteln des neuen Typs von Kunst voraus. Dieser Ansatz widersprach weder der Idee des Lebensbauens noch den Prinzipien des Demokratismus, er setzte gerade diese voraus. Der frühe Andrej Platonov, ein dankbarer Leser der ersten Ausgaben der LEF, kommentierte N. Tschushaks These wie folgt: „Niemand wird dem widersprechen, dass die Kunst auf die Emotion einwirkt, d.h. die Kunst organisiert die Emotion in eine bestimmte Richtung... Die Emotion zu organisieren bedeutet aber durch die Emotion die Tätigkeit des Menschen zu organisieren, mit anderen Worten, das Leben zu bauen“ (A. Platonov: „Lef“ [1924], in: Ders. Schriften, Bd. 1, Heft. 2, M., 2004).

Dennoch unterschieden sich die Vorstellungen von den Ziele und Art und Weise des „Bauens“ sowohl unter den Praktikern als auch unter den Theoretikern der LEF. Der Chefredakteur der Novyj LEF Sergej Tret'jakov bemerkte einst, Eisenstein und Vertov bedienten sich von Anfang an unterschiedlicher Methoden, obwohl sie eine politische Einstellung teilten. Bei Eisenstein bemerkte er „ein Übergewicht des agitatorischen Moments, wobei das gezeigte Material eine dienende Funktion erfüllt“, während er bei Vertov „ein Übergewicht des Informativen, wobei das Material an sich als wichtiger erscheint“ feststellte.

Tret'jakov behauptete, Vertovs Filme stellen keine reinen Chroniken dar, da sie nicht durch die aktuellen Probleme und die sozial wichtigen Aufgaben bestimmt werden, sondern in ihnen das faktische (flagrante) Material als Einheit der ästhetischen Äußerung, motiviert durch den sozialen Auftrag der revolutionären Klasse verwendet wird (S. Tret'jakov: „LEF i kino“, Novyj Lef (1927)11-12, 51). Tret'jakov bezeichnete Eisenstein als Regisseur und Ingenieur in einem, der ihr Publikum als Material verwendete, als „Schlachtkörper“, an dem er mit dem Instrument der Montage der Attraktionen mit dem Ziel operierte, die „sozialen Emotionen zu formen“ (S. Tret'jakov: „Eisenstein – Regisseur-Ingenieur“, in: Ders. Strana-perekrestok, M., 1991, 541).

Während sich Vertovs Kinok-Technik an der Entwicklung einer neuen sozialen Sinnlichkeit orientierte, die es dem Zuschauer erlauben würde, aus dem Gesehenen selbstständig Schlussfolgerungen zu ziehen, beutete Eisenstein die vorhandene Sinnlichkeit der Masse zum Zwecke der „emotionalen Erschütterung“ als die einzige Möglichkeit der „Wahrnehmung der ideologischen Seite des Gezeigten – der endgültigen ideologischen Schlussfolgerung“ aus (S. Eisenstein: „Montage der Attraktionen“, in: Lef (1923)3, 71).

Vertovs und Eisensteins kommunikative Strategien unterscheiden sich in erster Linie durch die Instanzen des Subjekts sowie durch die Rechtfertigung der Montagetechnik.

Bei Vertov wird die Kommunikation zwischen Künstler und Zuschauer durch die Maschine der Kinokamera gewährleistet. Der Filmapparat ist hierbei sowohl Metapher für eine solche Maschine als auch ein Beispiel für sie als Instrument der Filmproduktion. Diese Idee wird von Vertov in seinem Film Der Mann mit der

Kamera hartnäckig verfolgt. Dabei hält er sich an die von den LEFern geteilten Ideen der Produktionskunst. Das individuelle Subjekt, das seine Empfindungen durch gängige Filmsujets sowie durch das mimetische Spiel der Schauspieler illustriert, wird von Vertov den sich entwickelnden Möglichkeiten des Kinoauges gegenübergestellt, das „das Chaos der visuellen Phänomene“ leidenschaftslos untersucht. Vertovs Kinoauge ist durch nichts außer durch die Aufgabe der Rekonstruktion der der freien Menschheit adäquaten sozialen Wirklichkeit motiviert, die im vom Sujet geleiteten Spielfilm desavouiert und falsifiziert wird. Vertov erfasst die Wirklichkeit nicht in ihren ästhetisch wahrnehmbaren Bildern, sondern in den inneren Formen der sich ununterbrochen im Werden befindenden sozialen Ereignisse. Die Montage ist ihrem inneren Rhythmus (der zeitlichen und räumlichen Intervalle) und nicht dem Klischee der äußeren Zuschauerwahrnehmung untergeordnet. Anstelle des bloßen Kopierens des von außen sichtbaren materiellen Prozesses setzt dieser Ansatz die Sichtbarmachung der mechanischen Struktur der Wirklichkeit sowie die Annäherung des Menschenbildes an die maximal mögliche Entsprechung der Wirklichkeit voraus. Dabei wird die Maschine als reflexive Struktur der Materie selbst verstanden, der der natürliche Mensch nur nachahmt, und nicht als Instrument in den Händen des Menschen, das seine möglichen Handlungen zur Erreichung nützlicher Ziele imitiert. Die Rede ist von einer maschinenanthropologischen Utopie (von Vertovs „perfektem elektrischem Menschen“), die sich aber nicht im Bann der Ideologeme des bereits erreichten sozialen Paradieses befindet und dessen symbolische künstlerischen Werte widerspiegelt und bewahrt, sondern sich an der permanenten Veränderung aller Aspekte des Lebens bis zum Aufbau einer kommunistischen Gesellschaft orientiert.

Vertov, der für seine Filme nie ein literarisches Drehbuch benötigte, schrieb für den „Mann mit der Kamera“ etwas, was einem Libretto ähnelt, worin er den Versuch unternimmt, „die von ihm visuell konzipierte Kinosinfonie in den Bereich des Wortes zu projizieren“. Hier ist, was daraus geworden ist: „Im Prozeß der Beobachtung und Aufnahme klärt sich nach und nach das Chaos des Lebens. Nichts ist zufällig. Alles ist gesetzmäßig und erklärbar. Jeder einzelne Bauer mit der Sämaschine, jeder Arbeiter an der Werkbank, jeder ABF-Student hinter dem Buch, jeder Ingenieur mit seinen Plänen, jeder Pionier, der auf einer Klubversammlung redet – sie alle tun ein und dasselbe notwendige große Werk. All das, sowohl die neu erbaute Fabrik wie die vom Arbeiter vervollkommnete Werkbank, der neue öffentliche Mittagstisch, die eröffneten Landkinderkrippen, das gut abgelegte Examen, das neue Straßenpflaster, die neue Chaussee, die neue Straßenbahn [...], alles hat seinen Sinn, all das sind große und kleine Siege im Kampf des Neuen mit dem Alten [...]. Alles das ist die eroberte Stellung im Kampf für den Aufbau des Landes der Sowjets, im Kampf gegen den Unglauben an den sozialistischen Aufbau. Die Filmkamera ist anwesend bei der größten Schlacht zwischen der Welt der Spekulanten, Fabrikanten und Gutsbesitzer und der Welt der Arbeiter, Bauern und Kolonialsklaven. Die Filmkamera ist beim entscheidenden Kampf zwischen dem einzigen Lande der Sowjets in der Welt und allen bourgeoisen Ländern anwesend.“ (D. Vertov: „Der Mann mit der Kamera (eine visuelle Symphonie)“, in: Schriften zum Film, hrsg. von W. Beilenhoff, München, 1973, 120-121).

Dieses umfangreiche Zitat stellt so gut wie das ideologische Storyboard seines berühmten Films dar. Dieses Storyboard nimmt jedoch auch im Nachhinein nicht die Form eines inszenierten Spektakels kinematographischer Bilder, wie im Falle von Eisenstein, an, es lenkt eher die Montage der sich in Vertovs Filmen entfaltenden sozialen Wirklichkeit.

Privilegiert war für Vertov die Subjektinstanz des Anderen als arbeitender revolutionärer Masse. Seine Arbeit als Regisseur betrachtet Vertov als dem durch das sowjetische Volk betriebenen kommunistischen Aufbau immanent, der gleichzeitig seine Erfolge fixiert und dessen unaufhörliche Fortsetzung vorantreibt („der Kinok-Schnittmeister, der erstmalig die so gesehenen Minuten des Lebensbauens organisiert“, so Vertov).

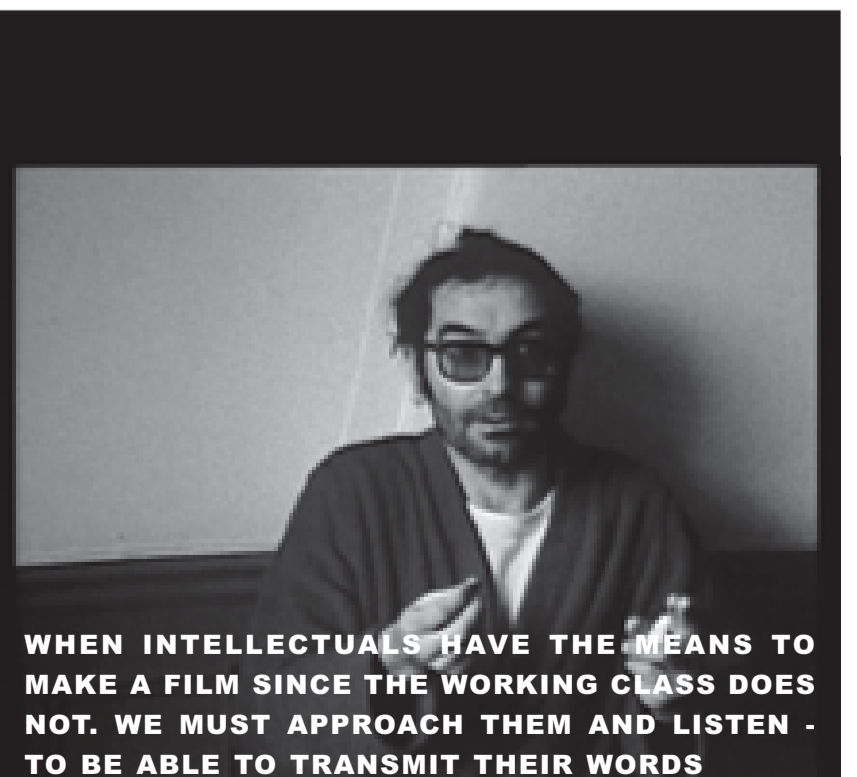
Es ist bekannt, dass Eisenstein Vertov wegen dem kontemplativen Charakter seiner Kinoästhetik kritisierte, indem er dem beobachtenden „Kinoauge“ des letzteren seine agierende „Kinofaust“ gegenüberstellte. Eisensteins Rhetorik war dennoch nur ein Symptom seiner aggressiven individualistischen Strategie, indem er Bilder äußerst individuellen autobiographischen Ursprungs, die durch die revolutionären Propagandalosungen nur verschleiert wurden, auf die symbolische Leere der Leinwand projizierte (W. Podoroga: „Eisenstein. Materialy k psichobiografii“, in: Avto-bio-grafija, Moskva 2001, Sergej Eisenstein und die Filmkunst der Gewalt : Gesicht und Blick ; die Spielregel der Enthüllung . 1995, 2+3/95. S. 32-43. In: Film und Fernsehen ; 23; O. Brik: „‘Odinnadcatyj’ Vertova [i] ‘Oktjabr’ Eisensteina“, in: Novyj Lef (1928)4). Dies bestätigt nur die These, dass der Andere in Eisensteins Theater der Grausamkeit manipuliert wird. In diesem Sinne verfolgte Eisenstein – zumindest in Oktjabr' – eine Strategie, die der von Vertov entgegengesetzt ist: die durch die Montagetechnik betriebene Vervielfältigung der revolutionären Masse sowie die Ästhetisierung der modernistischen Politik des sowjetischen Staates jener Jahre.

Gerechtfertigt ist die von den Forschern im engeren Kontext gemachte Bemerkung, dass im formalistischen Montagefilm die „Effekte der sozialökonomischen Modernisierung“ verdrängt werden, indem die Akzente von der Effizienz der Produktion auf die ideologische und künstlerische „Effizienz“ verlagert werden (A. Gornych: „Montage als eine geschichtliche Form“, in: Vizual'naja antropologija: novye vzgljady na social'nuju real'nost', Saratov, 2007). Ich verbinde dennoch die von den Forschern hervorgehobene „Reifikation“ der Kultur der Moderne in der sowjetischen Kinoavantgarde nur mit der in der Form der Montage á la Eisenstein stattgefundenen Fragmentierung der Wirklichkeit, die ich von der Vertovschen prinzipiell unterscheiden würde.

Igor Chubarov, 1965 geboren, ist Philosoph und Herausgeber. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Russischen Akademie der Wissenschaften. Verleger von Logos-altera-Verlag (Moskau). Ausgewählte Veröffentlichungen: „Theatralisierung des Lebens“ als Strategie zur Politisierung der Kunst. Die nochmalige Einnahme des Winterpalasts unter Leitung von Nikolaj Evreinov (1920) In: H. Günther, S. Hänsgen (Hrsg). Die sowjetische Macht und die Medien. Bielefeld, SPb, 2006. 281-295; Das Projekt einer Synthese von Philosophie, Psychologie und Kunst in der Moskauer Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) 1921-1930. In: Ästhetik von unten. Hrsg. von Marie Guthmüller und Wolfgang Klein. Tübingen: Gunter-Narr-Verlag 2005



OUTSIDE THE FACTORY IS STILL LIKE THE FACTORY. NO ONE TALKS TO ANYONE ELSE. THEY ARE ALL WAITING FOR THE NEW ACTORS



WHEN INTELLECTUALS HAVE THE MEANS TO MAKE A FILM SINCE THE WORKING CLASS DOES NOT. WE MUST APPROACH THEM AND LISTEN - TO BE ABLE TO TRANSMIT THEIR WORDS

Peter Watkins | Der Öffentlich-alternative Prozess und seine Praktiken

Der folgende Text besteht aus Ausschnitten aus dem gleichnamigen Text auf Peter Watkins Website. Den Volltext findet man unter <http://www.mnsi.net/~pwwatkins/public.htm> (in engl. Sprache)

Analyse und Wissen > direkte politische Tat > alternative Medien schaffen

Einzelpersonen und Gemeinschaftsgruppen – d.h. die Öffentlichkeit – können und sollten bei der Festlegung und Erstellung von dem, was sie (wir) in den massenhaften audio-visuellen Medien sehen, eine weitaus größere Rolle spielen. Könnten wir diese Idee irgendwie weiterentwickeln, hätten wir schon einen großen Schritt vorwärts getan. Zentral ist bei diesem Entwurf folgendes Konzept: Eine Absorbierung von Ideen und Initiativen der Öffentlichkeit durch die Erzeugung der massenhaften audiovisuellen Medien, würde helfen, viele der vorhandenen hierarchischen Formen und Praktiken aufzuheben.

Wie bereits angedeutet: Die massenhaften audiovisuellen Medien verweigern der Öffentlichkeit systematisch den Zugriff auf wesentliche Informationen über sowohl Formen und Praktiken der Medien selbst als auch über die Entscheidungsbasis ihrer Sendepolitik. Bildungssysteme verwehren ebenso der Öffentlichkeit den Zugang zu analytischen Ideen, Prozessen, und alternativen Praktiken, die den Weg zu Reformen pflastern könnten. Die Gesellschaft braucht dringend alternative Mediengemeinschaften, um diese lebensnotwendige Information und Analyse zurück zu erobern.

Das im Folgenden beschriebene Projekt funktioniert am besten mit mindestens zwölf Teilnehmern. Es besteht aus drei Teilen:

TEIL A: Die Teilnehmer teilen sich in Gruppen von 3 bis 4 Personen auf. Jede Gruppe analysiert eine andere Story aus der gleichen aktuellen TV-Nachrichtensendung, oder aus anderen Nachrichtensendungen vom gleichen Tag. Die Analyse beinhaltet mehrere Aufgaben:

- Gliederung der Story in ihre Grundelemente; Erzeugung einer „Scoreboard,“ die jeden Aspekt der Monoform bildhaft verdeutlicht – jeden Schnitt, Zoom, oder Kameraschwenk, jedes Einzelbild, jeden Dialogfetzen, alle Audio- und Videoeffekte; die Gegenüberstellung jedes Elements sollte sichtbar werden, um den Studenten eine Untersuchung des Elements in seiner Beziehung zu den anderen zu erleichtern
- Nachrecherche der Story, um die entdeckten „Fakten“ mit den präsentierten „Fakten“ zu vergleichen
- Präsentation und Diskussion der Nachrichtenmeldung mit einem Publikum
- Auffindung der ursprünglichen Subjekte (z.B. die im Interview erscheinende Personen), oder einer repräsentativen Gruppe, um festzustellen ob die Nachrichtenmeldung das eigentliche Ereignis (oder die eigentliche Aussage) darstellt, und ob es sich um eine genaue Berichterstattung handelt
- Stellen der Fragen, die in dieser ersten Phase aufkommen, an die Medienprofis – Journalisten, Redakteure, Produzenten – die die Nachrichtenmeldung erstellt haben.

TEIL B: Jede Gruppe führt den anderen Gruppen ihre Analyse und Ergebnisse vor, und zählt dabei alle mögliche Widersprüche, dubiose „Fakten,“ Fehldarstellungen, Effekte der Sprachform usw. auf, mitunter auch etwaigen Widerstand von TV Profis. Eine Diskussion folgt jeder Präsentation. Zu den zentralen Themen, die dabei aufkommen, gehören: • Zentralisierung der Macht • die Abwegigkeit aller Mythen von „Objektivität“ und „Professionalismus“ • Manipulierung der hierarchischen Beziehung zwischen Medien und Publikum durch die Monoform.

TEIL C: Optional, aber erwünscht. Diese Phase beruht auf der praktischen Arbeit mit Video- bzw. Filmausrüstungen. Eine einfachere Version solcher Projekte kann man mit ein Paar einfachen Videokameras durchführen: Schnittplätze sind wünschenswert, aber nicht unbedingt erforderlich. Unter Bezug dessen, was sie in Teilen A und B gelernt haben, nicht zuletzt zur hierarchischen Beziehung zwischen Medien und Publikum, sollen die Teilnehmern nun ihre Ausrüstungen als Kommunikationswerkzeuge benutzen, um sich den Themen zu nähern, von denen in den Nachrichtenmeldungen die Rede war. Die Teilnehmer müssen somit ihre eigene Alternativen zur Monoform finden, und nach anderen Arten suchen. Interviews auf Video durchführen. Das heißt: sie müssen prüfen, wie genau das herkömmliche Fernsehen ZEIT, RAUM, RHYTHMUS und PROZESS verwendet, um sowohl Interview-Subjekte als auch Publikum zu manipulieren, und dabei nach alternativen, weniger hierarchischen Formen zu suchen. Dies ist ein Beispiel für das, was ich eine holistische Medienübung nennen würde, eine Kombination aus kritischem Denken, Analyse, und praktischer Arbeit. Die in Teil A angebrochene Wechselwirkung zwischen den Gruppen, ihren Interview-Subjekte, und ihrem Diskurs mit dem Publikum helfen den Studenten dabei, Video auf ihre Weise zu nutzen. Schnittplatz-ausrüstungen erlauben den Studenten, die Fallgruben der Monoform weiterhin zu analysieren, wobei sie eigene Schnittformen entwickeln, die weicher sind, und deren Ausgang offener ist.

Also: Wie kann man solche Alternativprojekte durchführen?

Sobald eine Gemeinschaftsgruppe sich für ein Videoprojekt entscheidet, hat sie eine Wahl zwischen zwei Vorgehensweisen. 1) Sie können das Projekt ohne professionellen Input produzieren. 2) Sie können mit einem ortansässigen Video- oder Filmemacher zusammenarbeiten.

Da es meine Idee ist, Filmemacher in diese Entwürfe einer Veränderung einzubeziehen, werde ich die zweite Option wählen, und nunmehr einige breit angelegte Alternativprinzipien vorschlagen:

- Der Filmemacher sollte kollegial mit der Gemeinschaft zusammenarbeiten, und nicht als „Experte,“ der den „Laien“ zeigt, was sie zu tun haben. Der Filmemacher muss sich darauf einstellen, einen KOLLEKTIVEN Film MIT und nicht ÜBER ein Thema bzw. eine Person zu machen.
- Der Filmemacher muss sich darauf einstellen, mit der Gemeinschaft viel Zeit zu verbringen, wie auch mit der im Film thematisierten Person. Gemeinsam teilen alle drei die Entscheidung über das zentrale Anliegen des Films, und auch über die Methoden mit denen man dieses Anliegen verfolgt. (Allzu oft entscheiden Filmemacher diese Frage in Alleingang, und zwingen somit ihr Anliegen den im Film thematisierten Personen auf.) Die Gruppe muss sich unbedingt davon überzeugen, dass der Filmemacher mit dieser Weise der Zusammenarbeit einverstanden ist.
- Die ganze Gruppe – Filmemacher, Gemeinschaft, thematisierte Person(en) – müssen bereit sein, verschiedene Aspekte der gegenwärtigen Medienkrise zu diskutieren, falls sie es noch nicht getan haben. Kollektiv müssen sie sich mit den thematisierten Personen über ihre Meinung bezüglich der Monoform, der Zeitregulierung (Universal Clock) usw. Klarheit verschaffen. Dann müssen sie zusammen entscheiden, in wie fern sie dazu bereit sind, mit einem Film zu arbeiten, der nach alternativen Arbeitsweisen mit Zeit, Raum, und Rhythmus sucht. Sie müssen auch herausfinden, ob die im Film thematisierten Personen zur Form und zum Prozess ihre eigene Meinung haben.
- Dieser Aspekt ist besonders wichtig. Allzu oft unternimmt eine Filmemacher-Gruppe ein alternatives Projekt, von dessen Resultaten die im Film thematisierte Personen enttäuscht sind, weil sie eigentlich eine Fernsehsendung erwartet hatten. In anderen Worten: Ein ganzheitliche Veränderung kann nur dann stattfinden, wenn alle beteiligten Personen kollektiv sich darüber einigen, dass eine Alternative eigentlich bedeutet.

- Alle Teilnehmer, mitunter auch die im Film thematisierte(n) Person(en), sollten an der Filmrecherche beteiligt sein. Dies ist ein vorzügliche Art, die im Film vorgestellte Information zu bereichern und zu dezentralisieren. Wie vorher ist es hierbei sehr wichtig, zu fragen: Welche Ideen für Formen und Prozesse ergeben sich aus dem Thema, dem Charakter oder der Persönlichkeit der daran beteiligten Gemeinschaft/Person, und dem Wesen der dabei diskutierten Probleme.
- Im Zuge der Dreharbeiten sollte man soweit wie möglich versuchen, die Grenzen zwischen denen, die den Film machen, und denen, die in ihm erscheinen, zu sprengen. Dies ist schwieriger als es klingt, da Hierarchien tief in herkömmliche filmemacherische Praktiken eingebettet sind, und die traditionelle Beziehung zwischen Medien-Produzenten und Publikum bestimmen. Es ist aber dennoch möglich. Man muss nur einen Weg dazu finden.

- Gleichsam sollte man während der Schnittphase die Gefühle und Meinungen aller Beteiligten einbeziehen, besonders die der im Film thematisierten Personen. Das ist keineswegs einfach – der Schnitt führt zum widersprüchlichen, konfliktreichen Meinungs Austausch; wenn dieser nicht mit Vorsicht behandelt wird, erzeugt er Chaos statt Konsens. Wie zuvor sollten die Teilnehmer bereit sein, das Innenleben (und die Probleme) der Monoform zu diskutieren, um zu zeigen, wie sie das Publikum in seiner Wahrnehmung des filmisch Gesagten oder Gezeigten begrenzen und beeinflussen kann, um dann den Unterschied zwischen der Monoform-Methodik (und ihrer Psychologie) und einer offeneren Sprachform zu beweisen.

- Man sollte bereit sein, den Film möglichst vielen Beteiligten vorzuführen während die Schnittphase noch Veränderungen erlaubt, dabei Kommentare sammeln, und besonders auf die Meinung der im Film erscheinenden Personen achten. Sie haben oft völlig andere Ideen bezüglich ihrer Darstellung, und werden schnell kritisch, wenn man ihre Aussagen reduziert, aus ihrem Kontext reißt, oder sie anderen Szenen gegenüberstellt.

- Ebenfalls ist es wichtig, den Film einer breiteren Gemeinschaft vorzuführen, und Diskussionen zur Arbeit zu organisieren. Nacharbeitende Diskussion sind von grundlegender Bedeutung (und erfordern mehr als die rituellen 20 Minuten), da gerade sie der Gemeinschaft erlauben, diese Projekte als brauchbare und notwendige Alternative zum standardmäßigen Fernsehkost anzusehen.

- Die Arbeit sollte man bereitwillig auf DVD oder VHS kopieren, um Vorführungen vor Ort zu erleichtern. Solche Vorführungen sind nur Teil eines nachhaltigen PROZESSES der Verwandlung und Entwicklung.

- Die Gemeinschaftsgruppe sollte bereit sein, zusammen dafür zu kämpfen, ihre Arbeit ins Fernsehen zu bringen, sollte dies ihr Anliegen sein. Obwohl eine Ausstrahlung im Fernsehen nicht Sinn und Zweck einer solchen Produktion ist, kann es für die Gemeinschaft eine nützliche Erfahrung sein, ihre Ausstrahlung im National- oder Lokalfernsehen vorzuschlagen. Grundsätzlich sollte man sich akzeptieren, dass ein Gemeinschaftsprojekt eher ein Publikum von ein Paar Hundert anspricht, und nicht zahllose Millionen. Eine ganzheitliche Beziehung zu weniger Leuten ist dem manipulativen, erzwungenen Kontakt mit vielen vorzuziehen. Dies ist Teil eines Prozesses, der die Beziehung zwischen Medien und Öffentlichkeit transformiert.

- Man sollte mit Publikum und Gemeinschaften über die Notwendigkeit diskutieren, Medien lokal, partizipativ und prozessual zu gestalten.

Dies bedeutet, dass wir der Öffentlichkeit – lokalen Gemeinschaften – die Möglichkeit geben müssen, ihre eigenen Formen von audiovisuellen Medien zu schaffen, die zugleich zu pädagogischen und populären Kulturprozessen werden.

“Hat DEINE Arbeit – Peter Watkins – all diese Dinge umgesetzt?”

Wenn ich diese Frage beantworte, indem ich all die Wege erläutere, durch die ich versucht habe, alternative Medienprojekte zu schöpfen, klingt es vielleicht so, als ob ich meine, dass alternativ sein bedeutet, der „Peter Watkins Methode des Filmemachens“ zu folgen. Nicht ist weiter von der Wahrheit. Die Prinzipien, auf denen meine Arbeit basiert, verdanke ich Bertold Brecht und anderen. Meine Methoden stehen in der Schuld der italienischen Neo-Realisten und einigen besonderen Filmen (z.B. François Truffauts VIER HUNDERT SCHLÄGE). Gleichzeitig habe ich eigene filmemacherische Methoden entwickelt, die sich auf vielen Ebenen von denen der oben genannten Künstler unterscheiden. Meine eigenen Prinzipien und Konzepte haben sich aus dem Prozess heraus entwickelt, und zu weiteren Erneuerungen geführt. Wichtig scheint mir dabei, dass ich ausgehend von den gleichen Prinzipien ganz andere Methoden entwickeln hätte können. Zufällig habe ich aber bestimmte Prinzipien der „dokumentarischen Rekonstruktion“ entwickelt. Ein anderer Filmemacher hätte vielleicht mit den gleichen Prinzipien der öffentlichen Teilnahme und des reflexiven Filmemachens einen ganz anderen Stil und Prozess entwickeln können. Ein gutes Beispiel sind Scott MacDonald und das alternative amerikanische Kino. Diese Filmemacher teilen mein Interesse in Öffentlichkeit und Publikumsbeteiligung, aber sie haben völlig andere Formeln und Prozesses auf ihren filmischen Reisen umgesetzt.

Wichtig ist es also, Bezüge auf meine Arbeit lediglich als Führungshilfe auf einer eigenen Entdeckungsreise zu sehen, die wahrscheinlich zu völlig anderen filmischen Formeln und Sprachformen führt, wenn auch sie die gleichen Prinzipien umsetzen wollen, und zwar: Beteiligung der Öffentlichkeit an der Schöpfung der massenhaften (oder lokalen) audiovisuellen Medien.

Die Frage „Wie hat DEINE Arbeit all diese Dinge umgesetzt?“ hat einen weiteren Hacken, und zwar in der Andeutung, ich hätte eine wirklich pluralistische Form des Kinos geschaffen. Dies ist nicht der Fall. Aber meine Arbeit versucht sich in diese Richtung zu bewegen, und verdient dafür Anerkennung statt Marginalisierung und Hohn.

Zusammenfassend möchte ich nun bestimmte Faktoren und Ideen umreißen, die in meiner Meinung unersetzlich sind, wenn man eine neue Beziehung zwischen Medien und Öffentlichkeit herstellen will.

- Kommunikation ist ein wechselseitiger dialogischer Prozess in dem sich beiden kommunizierenden Parteien etwas teilen, und genau in diesem Sinne sollte man den Prozess der sog. Massenkommunikation gestalten.
- Die Bedeutung, dessen, was wir durch Filme oder Videos zeigen, gestaltet sich durch die von uns genutzten filmischen Sprachformen.
- Zeit, Raum, Rhythmus und Prozess spielen alle eine grundlegende Rolle; sie entscheiden ob unsere Beziehung zum audiovisuellen Material eine demokratische oder eine hierarchische ist.
- Weder die Führungskräfte, die das Fernsehen und das kommerzielle Kino leiten, noch die Filmemacher und Produzenten, die sie und die massenhaften audiovisuellen Medien mit Material beliefern, wurden zu ihrer Position gewählt.
- In den massenhaften audiovisuellen Medien gibt es kein Konzept der Objektivität, und es sollte es auch nicht geben. Alles was wir anstreben können, ist verantwortliche Subjektivität.
- In den Medien liegt die Gewalt nicht nur in Bildern auf der Leinwand zu finden, sondern auch im Schnittprozess, im (Fehl)Einsatz von Raum, Zeit, Rhythmus, Ton, etc.
- Die Geschichte ist unser Lebensblut. Wir nennen sie „Vergangenheit,“ „Gegenwart“ und „Zukunft.“ Die Art, in der wir im menschlichen Treiben diese Phasen wahrnehmen, ist heute fast vollkommen von den massenhaften audiovisuellen Medien abhängig.
- Ethik, Moralität und Geistlichkeit spielen in unserer Entwicklung eine zentrale Rolle und sollten daher auch in den massenhaften audiovisuellen Medien ihren rechtmässigen Platz einnehmen.
- Filmemacher sollten die Freiheit genießen, mit Vorsicht sich den oben genannten Elementen zu nähern. Auch sollten sie das Recht haben, die zuvor besprochenen Alternativen zu praktizieren, ohne dabei Repression oder Marginalisierung zu fürchten.
- Lehrende sollten das Recht haben, alternative, kritische Medienansätze zu lehren, ohne dabei Behinderung oder Marginalisierung zu fürchten.
- Jeder Mann, jede Frau, und jedes Kind hat ein Grundrecht auf alternative Formen von nicht-gewalttätigen, nichtkommerziellen, nichthierarchischen massenhaften oder lokalen audiovisuellen Medien, und das Recht diese Medien selbst zu erzeugen, sollten sie es so wollen.

Übersetzung: David Riff

Peter Watkins is ein momentan in Litauen lebender britischer Filmemacher. Seine Arbeiten sind entweder Dokumentarfilme oder Dramen, deren Darstellung durch dokumentarische Mittel erfolgt. Zu seinen bekanntesten Arbeit gehören das Atomkrieg-Dokudrama *The War Game* (1965), *Punishment Park* (1970), eine fiktive Geschichte über politische Haft in den USA nach 1968, und jüngst *La Commune* (2000), eine fernsehdokumentarische Rekonstruktion der Pariser Kommune von 1871. Watkins offizielle Website: <http://www.mnsi.net/~pwwatkins/>.



THEN HIM OR HER LOOKING WORRIEDLY AT THE OTHER
REPLYING “YOU SHOULD HAVE BEEN”
WE’LL JUST SAY THAT HE AND SHE
HAVE STARTED TO THINK OF THEMSELVES
IN A HISTORICAL CONTEXT

I THINK OUR CHALLENGE IS NOT MAKE A
FILMS “IN THE NAME OF “, THOUGH THEY
HAVE BEEN DENIED THE VOICE FOR SO LONG

These text has been compiled from a more extended text with the same title, published at <http://www.mnsi.net/~pwatkins/public.htm>

Analysis and knowledge > Direct political action > Creating alternative media

If we can somehow develop the idea that individuals and community groups - i.e., the public - can and should play a greater role in deciding and creating what they (we) see on the mass audiovisual media (MAVM), then we will have taken a major step forward.

Central to this proposal is the concept that the ideas and initiatives of the public, if absorbed into the creation of the mass audiovisual media, would help break down many of the existing hierarchical forms and practices.

As I have outlined in this statement, the mass audiovisual media have systematically withheld from the public essential information relating to the forms and practices of the media, as well as the basis of decisions underlying broadcasting policies. Education systems have also deprived the public of analytical ideas, processes, and alternative practices which could have paved the way to reform. Society urgently needs alternative media community groups seeking to reclaim this vital information and analysis. The project as described works best with at least a dozen participants. It is made up of 3 parts:

PART A: The participants divide into groups of 3 or 4: each group analyzes a different story from the same current TV newsbroadcast, or from newsbroadcasts on the same day. The analysis includes several tasks:

- breaking down the story into its basic elements; producing a 'scoreboard' pictorially clarifying every aspect of the Monoform - each cut, zoom, pan, frame, bit of dialogue, sound and visual effect; so that the juxtaposition of each is visually apparent, enabling the students to examine the effects of each element in relation to the others
- researching the story to compare the 'facts' as discovered, with the 'facts' as presented
- showing and discussing the news item with an audience
- locating either the original subjects (including the people interviewed), or finding a representative group, in order to ascertain whether the news item showed what actually happened (was said), or presented the information accurately w taking those questions which arise in these first stages to the media professionals - journalist, editor, senior producer - who created and produced the item.

PART B: Each group presents its analysis and findings to the other groups, detailing the possible contradictions, dubious 'facts', misrepresentations, effects of language-form, etc., and any possible resistance from TV professionals. Each presentation is followed by a discussion. Key issues which can arise include:

- centralization of power
- fallacy of the myths of 'objectivity' and 'professionalism'
- manipulation via the Monoform hierarchical relationship between media and audience.

PART C: optional - but preferable. This part involves practical work with video (or film) equipment. Simple versions of this project can be carried out using a few basic video cameras; editing equipment, though preferable, is not essential. The participants need to consider what they have learned in Parts A and B - including about the hierarchical relationship between media and audience - and use their equipment as communication tools in order to address the same or similar issues which were covered in the TV news item. This means that the participants have to find their own alternative to the Monoform, and other ways to interview people on video. Which in turn means reviewing how conventional TV uses TIME, SPACE, RHYTHM, and the PROCESS of manipulating both interview subjects and the audience - and then finding alternative, less hierarchical forms. This is an example of what I would call a holistic media exercise, combining critical thinking, analysis, and practical work. The interaction between the groups and the people they interview, and their discourse with the audience in Part A, will help students to find their own ways to use video. Editing equipment enables students to continue examining the pitfalls of the Monoform, and to find gentler and more open-ended editing forms of their own.

So - how might these alternative projects be achieved?

Once a community group has decided on a video project, it has two courses of action: 1) to produce it themselves, with no professional input; 2) to produce it with the co-operation of a local film or video maker.

Since my idea is to involve filmmakers in these proposals for change, I will take the second option, and hereby offer some broad alternative principles:

- The filmmaker and community need to work together as colleagues - not as 'expert' showing 'lay people' how to do things. The filmmaker needs to be prepared to make a COLLECTIVE film - WITH, not ON a subject or person. Therein lies one major difference.
- The filmmaker needs to be prepared not only to spend time with the community, and with the individual who is the subject of the film, but also to share decisions with the community/individual regarding the central focus of the film, and the methods used to achieve it. (Too often filmmakers decide on the focus of a film, and then impose it on the subject.) It is vital that the group ensure that the filmmaker is amenable to this method of collaboration.
- The entire group - filmmaker(s), community, subject(s) - must be prepared to discuss various aspects of the media crisis - if they have not already done so - to collectively ascertain from the subjects their feelings about the Monoform, the regulation of time (Universal Clock), etc., and then decide to what degree they are prepared to work with a film that is seeking alternative usages of time, space and rhythm. Ascertain if the subject(s) of the film have alternative ideas for form and process. This is extremely important. Too often a filmmaker-group can undertake an alternative project only to have the subjects of the film be disappointed in the result, because they anticipated and believed that the film would look like television. In other words, holistic change can occur only if everyone involved has reached a collective understanding of what alternative means.
- Everyone, including the subject(s), should be involved in researching the project. This is an excellent way to enrich and decentralize the information presented in the film. Again, it is important to see if ideas for form and process develop from the nature of the subject, the character or personality of the community/individual, the nature of the problem under investigation, or from information that comes to light during the collective research.
- During the filming process, try as much as possible to remove the barriers between those making and those appearing in the film. This is more difficult than it sounds, due to the deeply embedded hierarchy in conventional filmmaking practices, and in the traditional relationship between media producer and audience. But it is possible. Invent ways to achieve this.

- Similarly, during the editing stage, try to involve the feelings and opinions of everyone involved - particularly the subject(s) of the film. This is not easy - multiple and conflicting opinions arise at the editing stage, and if not handled carefully, can create chaos instead of consensus. Once again, be prepared to discuss, if necessary, the workings (and problems) of the Monoform - to demonstrate how it can curtail and alter audience perception of something stated or shown on film - and then demonstrate the difference between the Monoform method (and psychology) and a more open language-form.

- Be prepared to show the film to as many participants as possible while the editing phase is still open to change. Invite comments, and listen especially to those who appear in the film - they may have completely different ideas regarding their presentation, or may be critical of the way their statements are reduced, taken out of context, or juxtaposed with other scenes.

- Screen the project for the wider community, and organize discussions around the work. Follow-up discussions are crucial (and require much more than the ritual 20 minutes), for they can help to prepare the way for the community to see these project(s) as being a viable and necessary alternative to the standard TV fare.

- Be prepared to have the work go onto DVD or VHS for accessible local screenings. Initial screenings are only part of a sustained PROCESS of change and development.

- The community group must be prepared to share the struggle of getting their work onto TV, should it decide to take that route. Although a TV screening is not the primary purpose of producing such a film, the act of proposing it to local or national TV could be a useful learning process for the community. Basically be prepared to accept that a community project might have an audience of several hundred, not countless millions. A holistic relationship with a few people is vastly preferable to a manipulative, enforced contact with many people. This is part of the process in changing the relationship between media and public.

- Discuss with audiences - communities - the need for the media to become local, more participatory, and process-oriented.

This means that we have to open up the possibilities to the public - to local communities - to create their own forms of audiovisual media, which simultaneously become pedagogical and popular culture processes.

"How has YOUR work - Peter Watkins - achieved any of this?"

If I reply by detailing all the ways in which I have tried to create alternative media projects, it may seem that I am implying that being alternative means following the 'Peter Watkins method of filmmaking'. Nothing could be farther from the truth. The principles underlying my attempts owe a lot to the work of Berthold Brecht and others, and my methods - to the work of the Italian neo-realist filmmakers, and to certain specific films (e.g., François Truffaut's FOUR HUNDRED BLOWS). My own filmmaking methods emerged along the way, and are quite different on many levels from that of the aforementioned artists. My own principles and concepts developed in the process, and in turn prompted further innovations. The point here is that these very same principles could have led to the development of entirely different methods. I happen to have evolved certain principles of 'documentary reconstruction'. Another filmmaker could have taken the same principles of public participation and self-reflexive filmmaking, and emerged with another style and process. Scott MacDonald and alternative American cinema offers examples of filmmakers who share many of my concerns and principles regarding public/audience participation, but have chosen completely different formulas and processes in their filmic journeys.

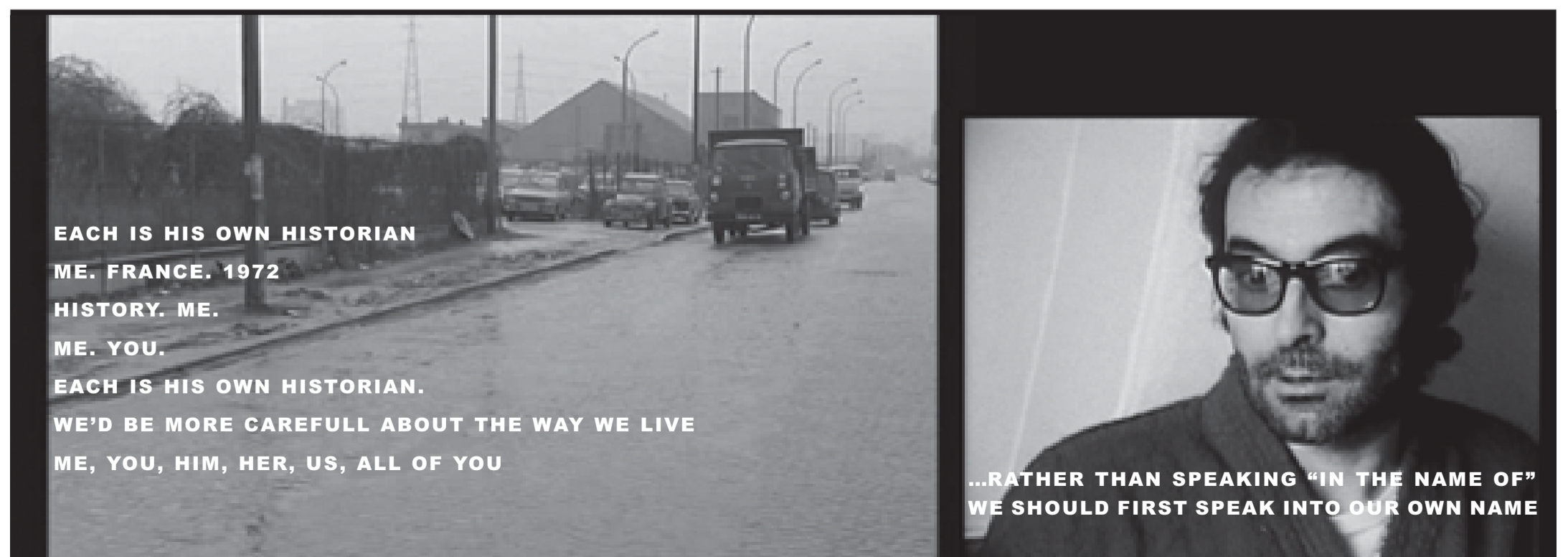
It is important to see references to my own work as being simply a guide on a journey of exploration which will likely result in completely different filmic formula and language forms for achieving the same principles: public participation in the creation of the mass (or local) audiovisual media.

Another catch to the question, "How has YOUR work achieved any of this?", is that it implies that I have succeeded in creating a genuinely pluralistic form of cinema. I haven't. My work has certainly tried to over the years - and should be recognized, rather than be scorned and marginalized, for such.

In summary, I would like to outline certain factors and ideas which I believe are essential to keep in mind when forging a new relationship between the media and the public:

- That to communicate indicates a two-way process of sharing and dialogue between parties, and that this meaning should apply equally to the process known as 'mass communications'.
- That the meaning of what we show on film or video is shaped by the filmic language forms that we use.
- That time, space, rhythm, and process all play an essential role in determining whether ours is a democratic, or a hierarchical relationship with the audiovisual material.
- That the executives who run TV and the commercial cinema, and the filmmakers and producers who supply them and the MAVM with material, have not been elected to their position.
- That the concept of objectivity does not, and should never claim to exist in the mass audiovisual media. All we can strive for is responsible subjectivity.
- That media violence is not only images portrayed on a screen - it also exists in the editing process, in the use (misuse) of space, time, rhythm, sound, etc.
- That history is our life-blood. It is what we choose to call the 'past,' 'present', and 'future'. The way we perceive these phases in the affairs of mankind now depends almost entirely on the role of the MAVM.
- That ethics, morality, and spirituality play a vital role in our development and very being, and thus need to have a place in the process of the MAVM.
- That filmmakers should have the freedom to proceed with caution vis-à-vis any of the above elements, as well as the right to practice any of the above alternatives, without repression or marginalization.
- That teachers should have the right to teach alternative, critical media education, without hindrance or marginalization.
- That every man, woman and child has a basic right to alternative forms of non-violent, non-commercial, non-hierarchical mass or local audiovisual media. And should they so desire - to create such.

Peter Watkins is a British filmmaker currently based in Lithuania. All of his films are either documentaries or drama presented with documentary techniques. His most well known films include the nuclear-war docudrama The War Game (1965), Punishment Park (1970), a story of political prisoners in the US during the aftermath of 1968, and, more recently, La Commune (2000), a TV documentary series reconstructing the Paris Commune of 1871. His official website can be found at <http://www.mnsi.net/~pwatkins/>.



In contemporary documentary cinema and art, history is similarly framed to bring the margins, or the marginalized to the center stage. The implied narrative of many contemporary works symbolizes a global narrative in which the lower classes move from background to the foreground. Rarely do they figure as the agents of their own history, however, or what Lukac called the subject-object of history. As a rule, they are shown as subjected, as victims, as figures of Giorgio Agamben's "sacred humanity"

The worldview found in much contemporary documentary is thus different from Lukac's idea of realism, yet in structural terms it essentially remains identical with it: history's truth is seen as lying below or beyond the norms that govern the dominating representation of history.

Steffan Jonsson, from "Realism and The documentary Turn"

Im zeitgenoessischen Dokumentarfilm und in der Kunst erhaelt die Geschichte einen Rahmen, der den Rand der Gesellschaft oder die Marginalisierten in den Mittelpunkt rueckt. Die Erzaehlform vieler Arbeiten heute symbolisiert ein globales Narrativ, in dem die Arbeiterklassen aus dem Hintergrund in den Vordergrund ruecken. Nur selten aber werden sie dabei die Agenten ihrer eigenen Geschichte, oder was Lukacs als Subjekt-Objekt der Geschichte. In der Regel erscheinen sie als unterworfenene Subjekte, als Opfer, als die Figuren einer "heiligen Menschheit," wie man sie bei Giorgio Agamben vorfindet.

Die Weltanschauung der meisten Dokumentararbeiten heute unterscheidet sich somit von der Idee des Realismus bei Lukacs. Auf struktureller Ebene sind beide Konzeption dennoch identisch: Die Wahrheit der Geschichte liegt unter oder jenseits der Normen, die die dominante Repraesentation der Geschichte regieren.

Steffan Jonsson, aus "Realismus und die dokumentarische Wende"

These special issue of "Chto delat?" is published in a framework of the exhibition "Electrification of the brains" / Diese Sonderausgabe von "Chto delat?" erscheint im Rahmen der Ausstellung "Die Elektrifizierung der Gehirne" / Idee und Realisation: Dmitry Vilensky (Chto delat/Was tun?)

Das Medienfestival 'Die Elektrifizierung der Gehirne' findet vom 21. September bis 3. November 2007 statt. (www.elektrifizierungdergehirne.de) Kuratoren: Nils Werner, Frank Eckhardt. Ort: Motorenhalle. Projektzentrum für zeitgenössische Kunst (www.motorenhalle.de) Wachsbleichstr. 4a, 01067 Dresden. Ein Projekt von: riesa efau. Forum für Kunst und Gesellschaft (www.riesa-efau.de)

The project "Electrification of the brains" is funded | Das Projekt "Die Elektrifizierung der Gehirne" wurde gefördert durch:
by the German Federal Cultural Foundation | Kulturstiftung des Bundes
the Saxonian Cultural Foundation | Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
the Saxonian State Ministry of Cultus | Sächsisches Staatsministerium für Kultus
///// the City of Dresden | Landeshauptstadt Dresden
Department for Cultur and Heritage | Amt für Kultur und Denkmalschutz



Besonderer Dank gilt allen Künstlern, Autoren, Übersetzern und Freunden, ohne deren Hilfe diese Publikation unmöglich gewesen wäre
///// **many thanks to:** all the artists, authors, translators and friends who supported this publication

redakteure | editors: David Riff and Dmitry Vilensky // **Graphik | artwork and layout:** Dmitry Vilensky

The illustrations in this issue are based on stills and sound track fragments from the film "Tout Va Bien" by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, and a video interview with Jean-Luc Godard recorded in 1972 with his comments on this film.

Die Illustrationen dieser Ausgabe verwenden Stills und Soundtrackfragmente aus dem Film "Tout Va Bien" von Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin. Verwendet wurden auch Szenen aus einem Videointerview mit Godard 1972, in dem er diesen Film bespricht.

The members of the workgroup "Chto delat?" include: Gluklya | A. Magun | N. Oleynikov | A. Penzin | D. Riff | A. Skidan | O. Timofeeva | Tsaplya | K. Shuvalov | D. Vilensky

Die Plattform Chto delat/Was tun? ist ein kollektives Projekt. Durch ein Netz kollektiver Initiativen in Russland und im internationalen Kontext eröffnet Chto delat einen Raum zwischen Theorie, Kunst und Aktivismus. Die Aktivitäten der Plattform werden von einer gleichnamigen Arbeitsgruppe koordiniert. Weitere Informationen: www.chtodelat.org

Founded in early 2003 in Petersburg, the platform "Chto delat?" opens a space between theory, art, and activism. It is a collective initiative that is aimed at creation and developing a dialogue of different positions about politicization of knowledge production and about the place of art and poetics in this process.